

Wege zum Volkstheater. Die Festspiele

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur**

Band (Jahr): **13 (1943)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

3. DIE FESTSPIELE.

a. Grundlagen.

Als Festspiele bezeichnen wir Theateraufführungen des Volkes für das Volk anlässlich eines vaterländischen, jahreszeitlichen oder kirchlichen Festes.

Es hat Zeiten und Streiter gegeben, die dem Festspiel aus literaturkritischen Gründen die Berechtigung absprachen. Max Zolinger schloss 1909 seine Schrift «Eine schweizerische Nationalbühne?» mit dem fettgedruckten Satz: ‚Eine schweizerische Nationalbühne würde einen verderblichen Einfluss auf die poetisch-dramatische Produktion in der Schweiz ausüben und damit nicht zu einer fördernden Kraft, sondern vielmehr zu einer schweren Gefahr für die schweizerische Literatur und das geistige Wohl unseres Volkes werden.‘ Fünfzehn Jahre später vertritt Paul Lang grundsätzlich die gleiche Meinung. ‚Mag die Kunstlosigkeit des Festspiels mit seinem naiven Geschichtsoptimismus, seinem an die mittelalterlichen Mysterienspiele erinnernden Nebeneinander von Handlungen der Landbevölkerung der Schweiz angemessen sein, dem städtischen Publikum war die Gattung selbst in seiner Blütezeit relativ schwer verdaulich. Das war wohl auch der tiefere Grund, warum alle Anregungen auf Erhebung des Festspiels zu einer regelmässigen Institution auf taube Ohren fiel.‘ Wiederum fünfzehn Jahre später, noch ein halbes Jahr vor der Zürcher Landesausstellung, haben ihre Behörden, wie im «Büchlein vom Eidgenössischen Wettspiel» nachzulesen ist, Wünschbarkeit und Möglichkeit eines Festspiels verneint und beschlossen, an seine Stelle als das höhere und würdigere Kunstwerk eine Kantate zu setzen. Schliesslich aber warf der gesunde Instinkt des Eidgenossen, der noch nicht völlig verstädtert oder verschüttet ist, den Entschluss in letzter Stunde wieder über den Haufen. Es ist theater- und geistesgeschichtlich bemerkenswert, dass ein Dichter, dessen Familie ursprünglich aus der Luzerner Landschaft stammt, das schliesslich aufgeführte «Eidgenössische Wettspiel» schrieb und dass ein in der Urschweiz verwurzelter Spielleiter das Werk in Szene setzte. Auch die Kantate entstand. Eine klangvolle Dichtung Robert Faesis, «Tag unseres Volkes», verband sich mit der fremdartig klingenden Musik Albert Möschingers. Die Stühle der

Tonhalle blieben nahezu leer, die Bänke der fünftausend-plätzig-
Festhalle aber füllten sich 34 Mal. Das Volk gab den Festspiel-
verfechtern recht. Indessen betrachtete man es allenthalben als
selbstverständlich, dass im Mittelpunkt der Bundesfeier 1941 in
Schwyz die eidgenössische Staatsidee, ihre Entstehung, ihre Ge-
fährdung und ihre Bewährung in unserer Zeit in einem Spiel dem
Volke dargestellt werden müsse.

Das Festspiel ist die Theaterform, die dem eidgenössischen
Staatsvolk so wesenhaft entspricht, wie das Hoftheater dem Für-
stentum. Das Hoftheater ist eine Huldigung der adeligen Gesell-
schaft an das suvräne Staatsoberhaupt. Das Festspiel ist die
Selbstdarstellung der Kämpfe und Ideale des Volkes für das suvrä-
ne Volk. Paul Lang sah richtig, wenn er das Festspiel dem Mysteri-
enspiel näher fand als dem Drama. Er hätte daraus aber schlies-
sen müssen, dass das Festspiel eine völlig andere Theaterform
ist als das ‚humanistische Drama‘. Gelehrte Kritiker haben sich
über die Grundkräfte des Festspiels oft lustig gemacht, weil sie
über Unzulänglichkeiten der Form das Wesen übersahen. Sie
spotteten über seinen ‚Massenkult‘, ohne zu bedenken, dass ‚Mas-
se‘ hier Volk meint und das Volk sich im Spiegel des leidenden
und handelnden Volkes immer wieder erleben muss, um seiner
eigenen Art und seiner Kraft bewusst zu werden; über seine ‚Ge-
schichtsfreudigkeit‘, ohne zu bedenken, dass nur ein in seiner
Ueberlieferung tief verwurzelt Volk leben, wachsen und blühen
kann; über den ‚Hellebardenkult‘, ohne zu bedenken, dass darin
die Sehnsucht des Volkes nach heroischen Idealen, nach Kraft,
Selbständigkeit und Grösse zum Ausdruck kommt; über seinen
‚naiven Optimismus‘, ohne zu bedenken, dass Optimismus die Ur-
kraft ist, die ein Volk aus dem zermürbenden Tagewerk heraus
ans Licht reisst; über die ‚mangelnde Selbsterkenntnis‘, ohne zu
bedenken, dass gerade das Schweizer Volk in andern demokra-
tischen Einrichtungen mit Kritik wahrlich nicht spart und in bestimm-
ten Zeiten und Gegenden im Volksgericht, im Fastnachtsspiel, im
Cabaret sich sogar besondere Spielformen geschaffen hat, um sei-
ner Leidenschaft zum Kritisieren und Schimpfen nach Herzenslust
frönen zu können. Haben uns Geschichtslosigkeit, Entwurzelung,
internationaler ‚Pazifismus‘, schrankenloser Individualismus, Pessi-
mismus das Heil gebracht? Hat das auf der Psychoanalyse be-

gründete naturalistische Drama, das in Kammerspielen höchstens die ungeheure seelische Zerrüttung unserer Zeit an den Tag brachte, uns erhob und gestärkt? Dass das Festspiel zum grössten Teil dem Dilettantismus preisgegeben war, daran sind seine Kritiker und Verurteiler mitschuldig. Hätten sie ihren Eifer in den Dienst der urtümlichsten Theaterform der Eidgenossenschaft gestellt, dann stünde es vielleicht wohlgeformt und damit auch zur Freude der Anspruchsvollen da. Seine Bedeutung beruht darauf, dass das Volk, ohne an materielle Gewinne zu denken, mit dem Einsatz seiner Leistung und Spielfreude selber die Bühne betritt, in ein höheres Wesen sich verwandelt und sich als gläubig, als kämpfend, als heroisch erlebt. Das Volk erfährt damit leibhaftig jene Kräfte, die in siebenhundertjähriger Geschichte die Eidgenossenschaft schufen und erhielten. In der Verwandlungsfähigkeit und im Verwandlungswillen des einfachen Volksspielers in den heroischen Ahnen offenbart sich eine staatserhaltende Kraft, die jenseits aller intellektuellen ‚Beweise‘ für die Staatserhaltung liegt. Volksfeste und Volksspiele sind keine nur willentlich erstrebte Unternehmungen wie Strassenbahnen und Elektrizitätswerke. Sie sind eine Funktion der Volksseele und liegen der Sphäre des Unbewussten näher als der Verstandeshelle des Bewussten. Das aristokratische, ‚volksfeindliche‘, jedenfalls antidemokratische Regiment des 17. und 18. Jahrhunderts hat Volksfeste und Volkstheater über die Maassen reglementiert. Es hat in Luzern den Fritschiumzug verboten und anderwärts das Volksspiel entweder unterdrückt oder durch Zensurmassnahmen erstickt, und damit Lebenskeime des Volkes getroffen. Die spielfreudige Urschweiz hat sich gegen den Einbruch fremder Heere zur Wehr gesetzt, als es galt, aus dem ‚Spiel‘ Ernst zu machen, nicht weil Theaterspieler bessere Kämpfer wären, sondern weil im Spiel seelische Kräfte zur Entladung kommen können, die sich im Ernstfall im Staatsleben auswirken und die verkümmern oder zu gewaltsamen Ausbrüchen führen, wenn sie sich nicht ‚ausleben‘ können. Im «Schäl- lechüng» hat Meinrad Lienert die Tragödie dieser Urkraft des Schweizertums gestaltet. So ist das Festspiel in seiner reinsten Ausprägung kultisches Spiel und steht damit im Gegensatz zum mimischen Drama. Es wächst aus der Staatsidee, aus dem Glauben, aus der Natur und wird damit zum vaterländischen Fest-

spiel, zum religiösen Festspiel, zum Jahreszeiten-Festspiel. Der Einwand aber, das Festspiel könne sich nicht zur Kunstform erheben, kann mit dem einzigen Hinweis auf «Das grosse Welttheater» von Calderon widerlegt werden, das ursprünglich ein Festspiel im Rahmen einer kultischen Feier, der Fronleichnamsprozession in Sevilla war.

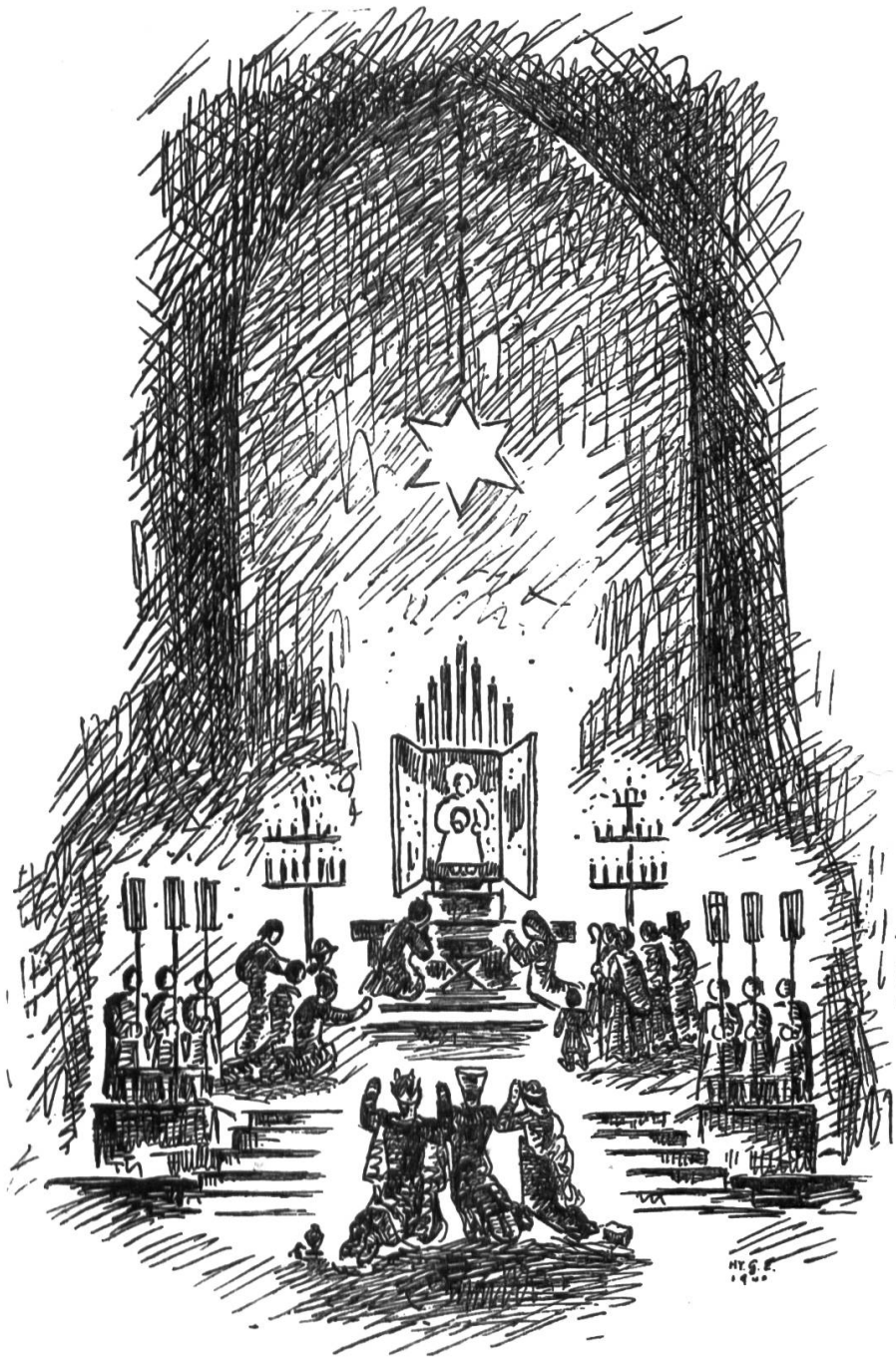
Man darf die beiden grundverschiedenen Formen des kultischen und mimischen Dramas nicht vermengen. Und man darf an das kultische Drama nicht immer wieder die Forderung stellen, es müsse ein regelrechtes ‚Drama‘, das heisst eine dramatische Dichtung im Sinne der humanistischen Kunstlehren sein. Festzuhalten ist ein für alle Mal, dass das Festspiel in seiner reinsten Ausprägung aus metaphysischem Grund wächst und dass es gilt, seine **e i g e n e n G e s e t z e** zu erkennen und seine **e i g e n e F o r m** zu entwickeln. Da es offenbar an klaren Vorstellungen fehlt, vermengen die Festspielschreiber und Theoretiker immer wieder Elemente der beiden Dramen-Gattungen. Unsere Theatergeschichte ist darum wohl ebenso reich an Beispielen für alle möglichen Mischformen wie an Zeugnissen reiner Gestaltungen.

Festspiele sind nur die mit Festen, also gelegentlich wiederkehrenden dramatischen Aufführungen des Volkes. Der Wunsch, dieser Spielform von Festen unabhängige Entwicklungsmöglichkeiten zu geben, führte zur Schaffung von Volksspielbühnen in allen Teilen des Landes. Diese Volksspiele, die wir bereits dargestellt haben, übernehmen mannigfache Anregungen und Elemente der Festspiele. Fast alle Befürworter für ein schweizerisches ‚Nationaltheater‘ gehen von Festspielserfahrungen aus, fordern aber als ständige Einrichtungen in Wirklichkeit Volksspielbühnen. Hier indes geht es nur um eine Darstellung der gelegentlichen Spiele im Dienste gemeindlicher, kantonaler und eidgenössischer Feste. Die Grundlagen unserer Festspiele sind der Jahresfestkreis, der geschichtliche Festkreis, der bürgerliche Festkreis.

b. Spiele des Jahresfestkreises.

Das Kirchenjahr.

Die Hauptfeste des kirchlichen Jahres, Weihnachten und Ostern, führten im Mittelalter, auf Schweizer Boden seit dem zehnten Jahrhundert, zum Weihnachts- und Osterspiel.



**Weihnachtsspiel der Schweizer Theatergilde im Advent 1940
in der Augustiner-Kirche Zürich.**

W e i h n a c h t s s p i e l e sind wohl die einzigen religiösen Volksspiele, die über ein Jahrtausend hinweg in ununterbrochener Ueberlieferung sich erhalten und weitergebildet haben. Das Freiburger Dreikönigsspiel lebte dreieinhalb Jahrhunderte lang, bis 1798, als Spiel des Dreikönigtages. Hans Reinhart hat das Sankt Galler Weihnachtsspiel aus dem 13., Georg Thürer das Neuenburger Weihnachtsspiel aus dem 15. Jahrhundert erneuert. Eine Welle neuer Weihnachtsspiele brachte die Zeit seit dem ersten Weltkrieg. «Es ist ein Ros' entsprungen» von Josef Reinhart, «Ein deutsches Weihnachtsspiel» und «Ein Weihnachtsspiel» von Johann Benedikt Jörger sind in der Art altdeutscher Krippenspiele gehalten. «Die Weihnacht des heiligen Franz» von Kurt Wyrsh ist das zauberhafte Spiel eines früh verstorbenen jungen Aargauer Dichters. Das «Weihnachtsspiel nach alten Liedern» von Alfred Stern lebt ganz aus alter Weihnachtsmusik. Aus Einsiedler Mundart und Umwelt empfunden, aber schriftdeutsch geschrieben ist «Der Weihnachtsstern» von Meinrad Lienert mit Musik von Hans Huber. Josef Reinhart schrieb «Der Stern von Bethlehem» in der Solothurner Mundart, Friedrich Schneeberger «Es bärndütsches Chrippenspiel» und Oskar Eberle das «Schwyzer Wienachtsspyl».

In Luzern ist durch die ‚Spielleute‘ das Weihnachtssingen, das sich im Wallis und anderwärts bis heute erhielt, wieder aufgenommen worden. Kostümierte Gruppen ziehen mit Transparentlaternen durch die Strassen und stellen auf den Plätzen zu den alten Liedern pantomimisch die Weihnachtsgeschichte dar.

P a s s i o n s - u n d O s t e r s p i e l e waren ursprünglich Festspiele der Fasten- und Osterzeit. Im 16. Jahrhundert wurde in Luzern in der Regel Mittwoch und Donnerstag in der Karwoche gespielt. Die erneuerten Luzerner Passionsspiele der beiden ersten Spieljahre 1924 und 1934 wurden im Sinne kirchlicher Festspiele in der Fastenzeit aufgeführt und erst 1938 als Zugeständnis an die Wünsche der Fremdenstadt in den Sommer verlegt und damit zu Volksspielen gemacht. Die religiösen Festspiele des Barock, wie die Einsiedler Mysterien der Marienfeste und die Sankt Galler und Wettinger Translationsspiele sind ausnahmslos untergegangen. Erhalten haben sich in Einsiedeln aber die Prozessionen, aus denen die Spiele im 17. Jahrhundert hervorgegangen sind. Noch heute lebt in strahlender Pracht alljährlich die Engel-

weihprozession, die aus der Klosterkirche zum schimmernden Lichtaltar beim Rathaus zieht und in ihrer Eindrücklichkeit wohl nur mit den Karwochenprozessionen in Mendrisio verglichen werden kann.

Das vaterländische Jahr.

Zahlreiche Gedenktage des vaterländischen Jahres werden alljährlich mit Feiern begangen, die zum Teil bis ins Mittelalter zurückreichen. Die ‚Fahrten‘ sind entweder religiöse Prozessionen oder weltliche Umzüge zu den geweihten Stätten, zum Gedenken der Toten und zum Danke für entscheidende Siege. Solch alljährlich wiederkehrende Fahrten führen nach Sempach (9. Juli 1386), wo der Schlachtbericht und die Namen der Gefallenen verlesen werden und für Feinde und Freunde gebetet wird, nach Näfels (9. April 1389), Morgarten (15. November 1315), Stoss (17. Juni 1405), Sankt Jakob an der Birs (26. August 1444), Dornach (22. Juli 1499), Genf (Escalade zur Erinnerung an die Abwehr der Savoyarden 11. Dezember 1602) und Tellsplatte (Nauenfahrt zur Erinnerung an Tells Sprung aus dem Schiff, die nach der Ueberlieferung zum ersten Mal gehalten wurde, als noch 114 Personen lebten, die Tell persönlich gekannt haben). Die Fahrten sind die Vorläufer der historischen Umzüge, die manchmal direkt ins Spiel ausmünden, wie das bei den Schwyzer Japanesenspielen noch heute der Fall ist. In Sempach (1886) und in Appenzell («Die Appenzeller Freiheitskriege» von Georg Baumberger 1905) sind anlässlich von Jahrhundertfeiern Spiele aufgeführt worden. In Genf mündete der historische Umzug 1923 direkt in das Escalade-Spiel «La nuit de 1602» aus. Ein jährlich wiederkehrendes Gedenkspiel hat sich indes bis heute nirgends ergeben.

Die Bundesfeier am ersten August ist der jährliche Gedenktag der Gründung der Eidgenossenschaft. Die Anregung dazu geht auf die Sechshundertjahrfeier 1891 in Schwyz zurück. Damals hatte der Bundesrat das Läuten aller Glocken angeordnet. Aber erst seit 1899 klingen die Glocken alljährlich am ersten August. Seither begeht jede Gemeinde die Bundesfeier. Musikanten, Sängervereine, Turner, Trachtengruppen pflegen in mehr oder weniger kunstvollen Darbietungen das Volk zu erfreuen. Das Schönste sind die Höhenfeuer. Der uralte kultische Brauch des Sonnwendfeuers wird zum Sinnbild des unverlöschlichen Feuers

der eidgenössischen Staatsidee. Von ‚lebenden Bildern‘ im bengalischen Licht zum lebendigen Spiel ist nur ein Schritt. Zunächst behalf man sich mit Vorhandenem, vor allem mit Szenen aus Schillers «Tell». Um dem spielfreudigen Volk an die Hand zu gehen, gab die Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz 1934 sieben Bundesfeierspiele heraus. Vielerorts griff man zum Alten Urner Spiel vom Tell. Auf dem Einsiedler Klosterplatz wurde er 1937 im barocken Kostüm des Welttheaters dargestellt. Die Schwyzer Japanesen spielten, anlässlich der Archivweihe am ersten August 1936, auf dem Hauptplatz bei strömendem Regen «Die erste Schwyzer Landsgemeinde im Jahr 1291» von Paul Styger. Die 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft brachte eine Reihe neuer Texte. Uznach spielte «Aufstieg zur Freiheit» von Pius Rickenmann. Sieben Bühnenstufen bedeuten die sieben Jahrhunderte unserer Geschichte. Jedes Jahrhundert leuchtet aus einer Fackel. An der letzten, kleinern, entzündet die Jugend ihre Lichtlein und trägt sie weit übers Land und ins Heim. Hermann Ferdinand Schells «Feuer vom Rütli» bringt den Fackelträger, der die Flamme in alle Kantonshauptorte und viele Gemeinden trug, direkt ins Spiel hinein und damit den verstrittenen Eidgenossen Friede und Vertrauen. Auf dem Ochsenplatz in Zug, vor der Kathedrale in Solothurn, auf dem Münsterhof in Zürich erwies sich die schwungvolle Rhetorik des Spiels als schlagkräftige vaterländische Sprache. Die Schwyzer Bundesfeierspiele von 1891 und 1941 werden im Rahmen des geschichtlichen Festkreises gewürdigt.

Das Sonnenjahr.

Das Sonnenjahr führt seit Jahrhunderten zu mannigfachen dramatischen Bräuchen aller Jahreszeiten. Das Winteraustreiben lebt im ‚Bögg‘-Verbrennen des Zürcher Sechseläutens, hat sich bisher aber nur zu kostümierten Umzügen der Zünfte, aber noch zu keinen Spielen entwickelt. Die Frühjahrsbräuche führen im 15. Jahrhundert zum Fastnachtsspiel, das den alten Fruchtbarkeitszauber in unflätigen und polternden Szenen ins Stadtbürgertum trägt. Die Reformation macht das Fastnachtsspiel zum Kampfmittel für gute Sitten und den neuen Glauben. Der Einbruch der humanistischen Dramenlehre bricht die Ueberlieferung des urtümlichen Fastnachtspiels schon im 16. Jahrhundert. An seine Stelle dringt die Hanswurstiade von irgendwoher, der Schwank, die Posse, die

Komödie. Internationale Spielformen verdrängen die einheimischen. So leben heute die alten Frühlingsspiele in bäuerlichen Gegenden fast nur noch im Brauch fort, in der Fastnacht Theateraufführungen zu veranstalten. In den Mittelschulen der Innerschweiz, in Freiburg, im Wallis, im Appenzellerland sind die eigentlichen Fastnachtstage, unmittelbar vor dem Aschermittwoch, die Hauptspieltage der Schüleraufführungen, an denen freilich keine fastnächtlichen Themen mehr dargestellt werden, sondern Schauspiele und Opern der Weltbühne. Auch im Volke ist die Fastnacht noch heute die eigentliche festliche Theaterspielzeit des Jahres. Das ländliche Volkstheater ist fast immer Wirtshaus theater. Man trinkt zum Spiel seinen Schoppen, verzehrt seine Wurst und schwingt nach der Aufführung zu den lüpfigen Weisen der Clarinetten und Handorgeln bis zum Morgengrauen das Tanzbein. Der Frühling braust durch die Tanzmusik und durchs Herz. Bis in unsere Tage haben sich Fastnachtsspiele in der Innerschweiz erhalten, in kümmerlichen Resten in Einsiedeln, in zielbewusster Weiterführung in Küssnacht am Rigi und in Schwyz, wie im Jahrbuch VII «Die Japanesenspiele» nachzulesen ist. Ursprünglich wurden die Dorfsünden öffentlich angeprangert. Bald trat die politische Satire dazu. Die Narrenfreiheit nutzend, übergoss man kantonale, eidgenössische und Weltpolitik mit fröhlichem Spott. In Basel lebt der Fastnachtswitz in kunstvollen Umzügen und in den Revuen der ‚Zofinger Konzärtli‘, die wie die Umzüge in der Regel aber nur Basler Lokalsatire geben.

Weinländer lieben die **W i n z e r f e s t e**. Die Spiele zu Vivis sind die berühmtesten, aber nicht die einzigen ihrer Art. Neuenburg feiert sein Winzerfest seit Jahren mit Umzügen, die teils fastnächtlich, teils reklamehaft, teils herbstlich und winzerlich anmuten und ihre klare Form noch nicht gefunden haben. Auch Tanzspiele gab es schon. Aber im Allgemeinen leben die Elemente des Spiels noch unvermischt nebeneinander, wie ein Blick auf das Winzerfest 1938 zeigt. Ein ganzer Stadtteil ist für den Umzug abgesperrt. Wer ihn recht sehen will, muss wie im Theater Eintritt bezahlen. Zwei Reihen Bänke säumen die Strassen. Volk überall, in allen Fenstern, auf allen Bäumen. Ein Schuss knallt. Der Zug nähert sich. Voraus die blauen Clairon-Bläser und Trommler. Alle Banner der Winzerfeste seit 1926. Vier Teile hat der Umzug. Der

erste bringt die Winzer mit Wagen voller Trauben. Es sind aber leider keine echte Winzer, sondern fastnächtlich grell verkleidete junge Leute, die Handorgel spielen. Im zweiten Teil folgt die ‚Legende vom goldnen Wein‘, ein Festspiel in vier Szenen, nicht auf einer Bühne, sondern im Umzug dargestellt. Eine uralte Spielform, die im ehemaligen Burgund zu hoher Meisterschaft gediehen war, lebt wieder auf. Der Genius dieser Landschaft schenkt Aubin und Aubette die erste Rebe. Man lehrt die Traube pflegen und vor Schädlingen schützen. Der Sonnenwagen kommt den Reb-leuten zu Hilfe. Und eines Tages sehen sie ihre Mühe durch den goldnen Wein belohnt. Der Herbstwagen trägt ein kleines Karusel, dessen Blätter im Kreisen wie im Winde wehen. Die ganze Szenenfolge ist durch schön stilisierte Wagen, durch singende und tanzende Gruppen und spielende Musikanten belebt. Der dritte Teil des Umzugs ist satirischer und damit fastnächtlicher Art, der vierte ein Blumenkorso und Reklamezug. Nicht nur ein Mal, zwei Mal wandert die bunte Pracht am Zuschauer vorbei. Beim ersten Mal wird der Aufzug gebührend bestaunt. Bei der zweiten Schau lockern sich da und dort die Reihen der Singenden und Tanzen-den und eine Schlacht mit Konfettis und Luftschlangen beginnt, die das ganze Volk in den Trubel reisst. Die Schauenden sind sel-ber zu Agierenden geworden. Auch hier bietet sich das merk-würdige Schauspiel, dass Intellektuelle und Künstler abseits stehen, über künstlerische Unzulänglichkeiten und das Vordrängen der Reklamen schimpfen, statt diese grossartige Grundlage zu einem echten Volksspiel dankbar aufzugreifen und den verworrenen Träu-men Inhalt und Form zu geben. Das Geld liegt in den Gassen der Winzerstädte. Aber unsere Dramatiker, unsere Tondichter, unsere Szenekünstler, unsere Festordner sehen sie nicht. Sie träumen noch immer vom Pseudoprunk unserer städtischen Lo-gentheater, in denen sie so fremd und benommen stehen wie der Hirtenbub auf dem glänzenden Parkett eines fürstlichen Hofes. Was den Neuenburgern noch nicht gelang, wagte 1925 das kleine S a i n t A u b i n mit «La fête de la vigne» von L. Chatelan-Roulet mit Musik von Emil Lauber und brachte dreissigtausend Besucher ins Städtchen. B e r n e c k im Rheintal, die Heimat Heinrich Fe-derers, führte im Herbst 1937 das Winzerspiel «Lob des Rebwerks» von Jakob Bösch mit Musik von Alfred Hasler auf. Der Hüter des

Tales meldet die Ankunft des Weingeistes. Die Frohmut erscheint im Kreise der Sonnenkinder. Die Mutter Erde kommt, die Arbeit, die Winzer und Winzerinnen. Nach dem Küferstreich schleicht sich der Dämon mit seinen zwölf Knechten in die Runde und versucht über den Rebberg alles Unheil zu bringen. Aber Arbeit und Sonne verscheuchen den Feind. Das ist die Art der alten Aufzugsspiele. Mit jeder Szene kommt eine neue Gruppe, stellt sich vor, singt ihr Lied oder tanzt ihren Reigen. Und dann vereinigt sich das ganze Spielvolk zum Schlussgesang. Der Umzug ist überall noch spürbar. Die Bühne ist zur Kristallisationskraft des Spiels geworden. Siders feiert seit 1934 seine Winzerfeste. Vielversprechend war der Anfang. Auf dem Platze de la Planta steht auf der Bühne ein Walliserhaus. Viertausend Sitze sind aufgeschlagen. Tausend Winzer und Winzerinnen, Bürgers- und Bauersleute, wandern im Umzug durch die Gassen. Den Höhepunkt bildet das Festspiel «Jeu des Vendanges» von Jean Graven mit Musik von Georges Haenni. Drei Teile: L'héritage, Le Travail, La récompense. Aufzüge, Gesänge, Tänze, Kinderreigen sind ein vielstimmiges Lied auf die Arbeit im Rebberg und den goldenen Wein. Für 1937 war die Aufführung des Kardinal-Schiner-Spiels von Gonzague de Reynold mit der Musik von Arthur Honegger versprochen. Zum «Roi David» von René Morax schuf Alexandre Cingria die Szenenentwürfe für eine Freilichtaufführung. Neben den erträumten grossen Freilichtspielen steht das Walliser Volksstück. Im Casino zu Siders spielte man 1940 «Les fileuses» des Genfers Pierre Valette. Darsteller waren die Mitglieder des 1929 gegründeten Sittener Spielvereins der Compagnons des Arts. Ein paar Berufsschauspieler wirkten mit: Marguerite Cavadaski, Jean Mauclair, Hélène Dalmet, Paul du Pasquier. Der Einbruch des Berufsschauspielertums ins Volkstheater des französisch sprechenden Unterwallis in Finhaut, in Saint Maurice, in Sitten ist auffallend. Wie eine geheimnisvolle Schöne zieht das Unterwallis die welschen Künstler an: Schauspieler, Tondichter, Maler. Morax hat den Dramatikern den Weg gewiesen. Nun sind sie alle auf seiner Fährte. Das Winzerpiel von 1934 war nur eine grosse Ouvertüre. Seitdem strebt alles vom Festspiel weg zum Walliser Volksspiel und zum Walliser Volksstück.

c. Spiele des geschichtlichen Festkreises.

Das Lebenswerk der Eidgenossen ist durch Jahrhunderte ihr Staat: in Nomine Domini beschworen, in den Bundesurkunden seit 1291 verbrieft, in Freiheitsschlachten mit Blut besiegelt. Solange jeder Schweizer mit Blut und Gut für sein Staatswesen einzustehen willens ist, hat er ein Recht darauf, die grossen Gedenktage zu feiern. Das Arbeitsvolk braucht seine Sonntage, das Staatsvolk seine Feiertage. Die Vernachlässigung der Staatsgeschäfte durch den Bürger gefährdet den Staat ebenso wie die schulmeisterlich-abschätzige Verurteilung seiner Feiern. Die Festseuche wuchert nicht in den vaterländischen Gedenktagen, so erneuerungs- und formungsbedürftig sie auch sein mögen, sondern in jenen von Wirten und Vereinen ins Werk gesetzten Wald- und Hüttentrubeln, die aus andern als vaterländischen Gefühlen sich gute Geschäfte erhoffen.

Der Aufbau unseres Staatswesens von der Gemeinde zum Kanton, zur sprachlich und kulturell in sich geschlossenen Region und zur alle umfassenden schweizerischen Eidgenossenschaft kommt in den vielfältigen vaterländischen Gedenkspielen immer wieder überraschend zum Ausdruck.

Die Gemeindespiele.

Kantonshauptorte, Landstädtchen, Dörfer lieben es, die Jahrhundertfeiern ihrer Gründung mit Umzügen und Spielen festlich zu begehen. Wie die Gründung sich vollzog, welche Siege man mit-erfocht, wie man in die Eidgenossenschaft eintrat, wie man für den alten oder neuen Glauben sich entschied, wie der Freiheitsbaum errichtet wurde und wie das Volk der Gegenwart der Mutter Helvetia dankt und huldigt, das sind die stets wiederkehrenden Bilder dieser Umzüge und Festspiele. Das Volk als Held, ein paar kurze Zwiegespräche, ein paar Lieder, ein paar Reigentänze, ein paar Blechmusikstücke und der alles überstrahlende und alle versöhnende Jubel der Jugend, das sind die Balken und Bretter, aus denen diese Spielgebilde errichtet werden. Ein Stück gleicht dem andern. Man braucht nur die Namen zu ändern und jedes Spiel ist in jeder schweizerischen Menschenheimat aufführbar. Man mache den Spielen daraus keinen Vorwurf — was die Bühnen aller Welt uns vorsetzen, ist nicht minder über den gleichen Leisten geschlagen!

Hochher ging es bei der Siebenhundertjahrfeier der Gründung der Stadt B e r n. Es war im Jahre 1891, vierzehn Tage nach dem eidgenössischen Bundesfeierspiel zu Schwyz. Da waren vier Dichter am Werk, in Bern nur einer, Pfarrer Heinrich Weber aus Höngg, der sich durch das Sempacher-Spiel einen Namen gemacht hatte; in Schwyz klangen die Noten von dreizehn Komponisten, in Bern hatte Karl Munzinger die Partitur geschrieben; in Schwyz mühten sich vier Spielleiter um die Bändigung der tausend Darsteller, Bern hatte sich für die Aufgabe einen fremden Berufsregisseur verschrieben. In Schwyz sind Spiel und Aufführung das Werk der Volksgemeinschaft, in Bern ordnen und formen Künstler ein nationales Festtheater. Da und dort aber erlebt der unvoreingenommene Zuschauer den gleichen Bilderbogen, in Schwyz einen gesamteidgenössischen, in Bern einen städtischen. Das Festspiel stellt in sechs Gruppen dar: Gründung, Laupen, Murten, Reformation, Untergang des alten Bern, Gegenwart. Die Mittel sind knappe Zwiegespräche in Versen, vor und auf der Bühne singende Chöre — der Orchesterchor ist von Anfang an ein Wesenszeichen der schweizerischen Festspiele — Aufzüge und Abmärsche der tausendköpfigen Spielschar. Die Bühne im Dählhölzli ist hundert Meter breit. An ihren Enden stehen gedrungene viereckige Türme. Von hier führen Rampen für Ross und Wagen seitlich zur Mittelbühne (20 auf 17 Meter) empor, die zwischen zwei Türmen einen ‚Guckkasten‘ zeigt. In der Orchestra, die 35 Meter breit und 15 Meter tief ist, sassen das Berner Stadtorchester, die Konstanzer Regimentskapelle und der Orchesterchor. Zwischen Orchester und Zuschauerraum, der zehntausend Sitz- und zehntausend Stehplätze aufweist und gleichmässig ansteigt, liegt ein Zwischenfeld von achtzehn Metern Tiefe. Die Akustik wird gerühmt. Die im Orchester gesungenen Lieder sind dem literarischen Ehrgeiz entsprungen, die Chöre der griechischen Dramen zu erneuern. Munzinger schmilzt seiner Musik bekannte Klänge ein: Volkslieder, Choräle aus Luthers Zeit, alte Märsche. Die Musik beansprucht einen bedeutenden Raum. In den dramatisch bewegten Szenen vom Untergang des alten Bern führt sie die Handlung aus dem Sichtbaren ins Klangbild hinüber. Der Berner Rat beschliesst auf Antrag General von Erlachs den Kampf gegen die Franzosen. Chor- und Solostimmen singen die bösen Ahnungen, die den Rat

befallen. Die Franzosen stellen die Berner vor die Entscheidung: neue Regierung oder Kampf. Die ängstliche Regierung gibt nach. Das Volk — Greise, Frauen, Kinder — stürmt in den Kampf. Die Stimmung, die die Tapfern beseelt, klingt wider aus dem Chorlied. Die Musik schildert den durch die Verantwortlichen schlecht vorbereiteten Kampf. Der Berner Marsch trommelt und pfeift. Aber bald mischt sich in die vertrauten Klänge die Marseillaise. ‚Unter dem Donner der Kanonen von Grauholz ringen die beiden Märsche, bis der Berner Marsch schwächer wird und endlich verstummt und die Wogen des Revolutionsliedes siegreich wie ein ausgetretener Strom dahinfluten‘. Geschlagen und verwundet wankt Gruppe um Gruppe aus dem Kampf. Der Chor klagt. Der Chor richtet die Verzweifelten auf. Tröstend naht die trauernde Berna.

Das Spiel ist nur ein Teil einer vier Tage umfassenden Feier. Sie begann am Freitag, den 14. August. Nach dem Empfang im Casino ziehen die Ehrengäste unter Glockengeläute und Kanonendonner ins Münster. Man erwartet einen Gottesdienst. Aber es galt lediglich, die Festrede des Präsidenten des Organisationskomitees, des Regierungsrats Edmund von Steiger mit Orgel- und Chorvorträgen zu umrahmen. Am Samstag wird das Festspiel vormittags um neun Uhr aufgeführt. Nach dem Bankett in den Festhallen, an dem der Champagner nicht fehlt, folgt um zwei Uhr nachmittags ein Umzug von achttausend Berner Kindern. Auf der Festspielbühne singen zweitausendfünfhundert Kinder. Reigen und Turnspiele. Abends unterhalten Sänger und Turner die Gäste in den Festhütten. Festgottesdienste finden am Sonntag in allen Kirchen statt. Um neun Uhr zweite Aufführung des Festspiels. Am Nachmittag Volksfest mit Schwingen, Hornussen, Schäferfanz, Volksliederkonzert und endlich abends ‚Illumination der ganzen Stadt‘, Feuerwerk auf dem Kirchenfeld und Hüttenleben mit Liedern, Reigen und Turnerkünsten in den Festhallen. Aber noch ist das Füllhorn jener glücklichen Zeit nicht ausgeschüttet. Der letzte Festtag glänzt in der Frühe mit einem historischen Umzug: Bern in allen Jahrhunderten. Die Landschaften führen ihre Menschen, Bräuche, Berufe und Erzeugnisse vor und ergänzen das Geschichtsbild durch Folklore. Der Abend vereinigt alle

Gäste und Mitwirkenden zu einem Kostümfest und Kehraus in den Festhallen.

B a s e l will nicht nachstehen. Man sucht einen Anlass zum Spiel und findet ihn in der Vereinigung von Klein- mit Grossbasel. Herr beider Städte war der Bischof. Er hatte Kleinbasel 1375 an Herzog Leopold von Oesterreich verpfändet. Als Leopold elf Jahre später bei Sempach fiel, erwarben die Basler des Herzogs und 1392 dazu des Bischofs letzte Rechte. Dann nahmen sie die Kleinbasler als vollwertige Bürger auf. Staatsarchivar Rudolf Wakernagel schrieb den Text, Hans Huber die Musik, die ihn mit einem Schlage allem Volke bekannt machte. Die Gründung der Stadt durch Kaiser Valentinian im Jahre 374, der Bau der ersten Brücke durch den Bischof 1225, die Verleihung eines Freiheitsbriefes an Kleinbasel durch König Rudolf und die Vereinigung der beiden Basel wird in grossen Geschichtsbildern auf einer Freilichtbühne dargestellt, die eine stilisierte Vorder- und eine verwandelbare Guckkasten-Hinterbühne aufweist. Zwiegespräche, Gesänge, Aufzüge, Reigen stehen zueinander ordentlich im Gleichgewicht. Lieder und Tänze wirken nicht als Beigaben. Sie wachsen natürlich aus dem Geschehen. Spielleiter war der aus Rostock eingewanderte Besitzer der Nationalzeitung Hugo Schwabe-Hegar.

R a p p e r s w i l am Zürichsee feiert im Sommer 1929 seine siebenhundertjährige Geschichte. Josef Nadler hatte 1924 geschrieben: ‚In Einsiedeln ist der religiöse, in Aarau, Altdorf und Truns der nationale Kultgedanke zum Ausdruck gekommen. Beide in Einem zu vereinen wäre das Letzte. Es wohnen nur wenige Völker in Europa, denen dies Letzte möglich wäre‘. Linus Birchler hat dies ‚Letzte‘ im «Rapperswiler Spiel vom Leben und vom Tod» zu vollbringen versucht. In den Bildern: Stadtgründung, Tod des letzten Rapperswilers, Zerstörung der Stadt durch die Zürcher, mittelalterliches Leben, Schirnbündnis mit den Eidgenossen, Reformation, Pest, Belagerung, Revolution, Eidgenössisches Sängerkunstfest, Gegenwart spricht das Volk in Mundart und Prosa. Die Stimme Gottes am Anfang und Ende und die Streitgespräche zwischen Leben und Tod sind von Fritz Flueler in hochdeutsche Verse gefasst. Die Anregungen zur Spielform kommen überall her. Die Mischung von Hochdeutsch und Mundart gemahnt an Arnold Ott — aber hier sprechen die Allegorien schrift-

deutsch, das Volk Mundart. Die Sprechchöre am Anfang und Ende beider Spielhälften sind ‚griechisch‘, Herrgott, Tod und Leben sind Gestalten des Einsiedler Welttheaters und zugleich die auf zwei Figuren zurückgeführten Chöre, im Gegeneinander von männlichen und weiblichen Stimmen der Ausgleich zwischen den Männer-Sprechchören Bernoullis und den Frauen-Sprechchören von Arxens. Und wie bei den beiden die Chöre, sind es hier Leben und Tod, die ihr Wirken in ‚Bildern‘ demonstrieren. Die Geschichtsbilder sind bald realistisches Volksstück in kurzatmigen Szenen, bald Aufzug und Pantomime. Am eindrucklichsten wirkt das grossartige Pestbild. Kein Wort klingt über die Bühne, aber mitten hinein in den stummen Tanz der markdurchdringende Schrei: Pest! Pest! Ein Bild ganz und gar auf Gegensätze gebaut: Schrei und stummes Spiel, scharf ausfahrende Bewegungen der Tänzer und beängstigende Ruhe der schreitenden Pestknechte, rauschende Musik und Schweigen des Todes. Die Musik Hans Osers leitet ein, überbrückt, unterstreicht, begleitet Chorlieder, die nicht aus der Orchestra, sondern allesamt von den Lippen der Spieler tönen. Wie das Einsiedler «Welttheater» ist auch das Rapperswiler Spiel aus dem Spielraum entwickelt. Der Platz ist im Süden durch eine Architekturszene, eine Ringmauer mit Tor und begehbarum Umgang geschlossen. Dazu werden Häuser und Zufahrtsstrassen zu mitspielenden Räumen. Mit allen Registern weiss August Schmid zu wirken. Der Pilgerzug wandert singend durch die Zuschauerreihen. Im Pestbild steht der Tod hoch oben auf der Schlossterrasse im Rücken der Zuschauer. Vom Turm klingen die Glocken. In den Häusern und auf den Balkonen wird agiert. Der ganze Raum ist verzaubert, das Spiel mitten unter die Zuschauer gestellt, Spielende und Schauende sind im festlichen Theater eins. Viertausend Einwohner hat das Städtchen, siebenhundertfünfzig sind im Spiel, auf zweitausendvierhundert Plätzen sitzt viele Male andächtig das Volk.

Sechshundertfünfzig Jahre Carta della libertà feiert im Herbst 1942 das kleine tessinische B i a s c a, das ein halbes Jahr nach dem Rütlibund seinen Dreifälerbund beschwor. Die guten Leute indes vertrieben ihren Vogt nicht. Friedlich verständigte man sich. Es kommt zu keinem Kampf und zu keiner Freiheitsschlacht. So ist es auch dem Dramatiker Giovanni Laini schwer gemacht,

ein ränkereiches Stück zu ersinnen. Die Politik rumort in ein paar funkelnden gereimten Reden. Drum herum ist das Leben der Hirten und Weinbauern von Biasca geschildert mit Alpfahrt, Brotbacken, Weinlese, Hochzeit. Neben die Gotthardstrasse ist inzwischen der Schienenstrang gelegt — was hat sich hier sonst geändert?! So wird das Geschichtsspiel zur heissdurchpulsten Gegenwart.

Zurück in eine grosse Stadt. Genf gedachte 1942 der ersten Erwähnung in Caesars «Gallienkrieg». Zweitausend Jahre sind es her. Wird jemand neue Formen finden, wie einst Herr Jaques? Wird man uralte aufgreifen? Ein Festzug schildert alle Genfer Epochen. Zwischen Leihhauskostümen prunkt die Phantastik Cingrias. An den streng geformten Umzügen gemessen wirkt alles wie eine hastig ins Werk gesetzte Improvisation. Geplant war, den Umzug in eine grosse Freilichtarena münden zu lassen. Aus jeder Epoche wäre eine Gruppe auf die Bühne gestiegen zu Lied, Tanz oder Staatsakt. Hinter der Bühne wäre auf stark ansteigenden Treppen der Chor gestanden, der aus jeder Gruppe Zuzug erhalten hätte. Der Umzug wäre in immer gedrängterem Halbkreis um das Spielpodium gestanden bis zum gewaltigen Schlussakt. Die Form des Viviser Winzerspiels wäre auf ein Geschichtsspiel übertragen worden. Kleinmut, böse Zeit und zu später Beginn haben alle Pläne zerschlagen. Was in der Eile entstand, war ein ‚Festspiel‘ im Grand Théâtre. Vier Dichter und vier Komponisten schildern in vier Bildern Ereignisse aus vier Genfer Epochen, in geistreichen Dialogen und wohltemperierten Gesangs- und Instrumentalstücken.

Die Kantonsspiele.

Fünfundzwanzig kantonale Republiken und fünfundzwanzig Festspielmöglichkeiten: das ist gut eidgenössische Art. Sehen wir näher zu, dann ordnet sich die Fülle in drei Gruppen: die Siegesspiele, die Bundesspiele, die Landesspiele.

Die **S i e g e s s p i e l e** feiern die entscheidenden Kämpfe und Siege, durch die die Kernlande der Kantone ihre Selbständigkeit errangen oder bewahrten. Der Luzerner Musikdirektor Gustav Arnold hatte für das Eidgenössische Sängerfest 1873 die Winkelried-Kantate «Siegesfeier der Freiheit» komponiert. Als der Stand Luzern 1886 die Fünfhundertjahrfeier der Schlacht bei S e m -

pa ch begehen wollte, schrieb Pfarrer Heinrich Weber ein paar kurze Zwiegespräche dazu. So entstand das ‚grosse Volksschauspiel‘ mit den sieben Gruppen: Erntefeier, Einmarsch der kampferüsteten Eidgenossen, Abschied der Krieger von ihren Familien, Entscheidung und Schlachtbericht, Aufmarsch der Sieger und Dankgebet, Trauer über die Gefallenen, insbesondere Winkelried, prophetische Vision. Während der Musik marschieren die Gruppen auf. Aus der Masse sondern sich einige Sprecher. Während des Abmarsches singt der Orchesterchor. Die Schlacht wird indirekt geschildert. Krieger bringen den verwundeten Anführer Gundoldingen — dazu Baßsolo und Frauenchor. Oesterreichische Reiter sprengen flüchtend vorüber. Eidgenossen verfolgen sie. Das Volk fragt die Krieger nach dem Verlauf der Schlacht. Das alles ist von einer grossartigen Einfachheit. Natürlich entfalten sich die Aufzüge auf der ‚Bogenstrasse‘, die von rechts und links auf die Bühne führt, die nur aus einer Treppenanlage und Podien besteht. Hier kann das Spielvolk sich herrlich gruppieren. Stofflich beschränkt sich das Spiel auf die Darstellung der Ereignisse vor, während und nach der Schlacht. Auf individuelle Zeichnung der Figuren, auf eine kunstvoll sich verschlingende Handlung, ja sogar auf das beliebte Gegenbild im Lager der Feinde ist verzichtet, und damit eine vorbildliche Einheit des Schauplatzes, der Handlung und der Zeit erreicht. Spielgesetze, die später mühsam wieder erkämpft werden, sind hier wie selbstverständlich angewandt. Man erstrebte das Einfache und erreichte das Monumentale.

Die Schwabekriegsspiele feiern die Erkämpfung der Unabhängigkeit der Eidgenossenschaft vom Reich. Das «Festspiel für die Vierjahrhundertfeier der Schlacht am Schwaderloo» von Jakob Christinger mit Musik von Wilhelm Decker wurde am 22. Juli 1899 in Frauenfeld in geschlossenem Raume aufgeführt. Der erste Akt zeigt die spottenden Schwaben, im zweiten lehnen die Eidgenossen zu Luzern die Vorschläge Kaiser Maximilians ab: ins Reich zurückzukehren, das Reichsgericht anzuerkennen, die Reichssteuer zu bezahlen. Der Krieg wird beschlossen. Die Soldaten ziehen ins Feld. Im dritten Akt, der wörtlich aus dem Weinfelder Spiel des gleichen Verfassers übernommen wurde, öffnet sich der Bühnenhintergrund und zeigt auf freiem Feld die

Schlacht. Im vierten wird zu Basel der Friede geschlossen. Die Chöre der wortreichen Historie singen auf der Bühne. Am historischen Tag, am 22. Juli, spielten die Solothurner auf dem Schlachtfeld einen Akt aus ihrem Festspiel «Die Dornacherschlacht» von Adrian von Arx mit Musik von Edmund Wyss und acht Tage später das ganze Stück auf einer Freilichtbühne in Solothurn. Das Calvenspiel der B ü n d n e r gedenkt in vier historischen Akten der Schwabenkriegsschlacht vom 22. Mai 1899 und in einem allegorischen ‚Festakt‘ der Vereinigung mit der Eidgenossenschaft. Als die Regierung zögerte, die Gedenktage festlich zu begehen, half ein Aufruf ans Volk. In Kürze kam das nötige Geld zusammen. ‚Ein Festspiel, wie noch keins erlebt worden ist‘, berichtet Jakob Christoph Heer, ‚unter strömendem Regen und in sausen- den Winden begann es. Gegen vier Stunden ging es in rauschen- den Unwettern seinen stolzen Gang, spielten die Hunderte (es waren 1450) von Mitwirkenden mit einer Begeisterung, als lachte die Sonne von blauer Höhe und eine Zuschauermenge, die mit zwanzigtausend Köpfen nicht übersetzt ist, hielt trotz Regen und Sturm in heiliger Andacht aus.‘ Das Werk, das die Einigung der drei Bünde und ihre Bewährung in der Schlacht an der Calven darstellte, stammte von zwei Bündnern, die miteinander am Berner «Bund» als Redaktoren wirkten. Michael Bühler schrieb das Drama, Georg Luck die lyrischen Teile. Otto Barblan aus Scans, der seit 1887 als Orgelspieler in Genf wirkt, hatte in allen Bündner Tälern alte Volksweisen aufgezeichnet und darauf seine Musik ge- baut. Die Bühne erstrebte Lebenswirklichkeit. Architektonischer Rahmen und Vorhang fehlten. Eine plastisch gebaute Gebirgs- szenerie fügte sich täuschend in die Landschaft und ein Wasser- fall plätscherte über — die Bretter: ein Triumph des naturalisti- schen Theaters, zu dem der opernhafte ‚Festakt‘ den überraschen- den Gegensatz bildete. Von Wagnerschen Fanfaren umschmet- tert wird die Vereinigung Rätiens mit Helvetien gepriesen mit den allegorischen Gestalten der Berggeister, der Berge, der Täler und aller Volksbräuche Bündens.

Die B u r g u n d e r s i e g e sind auf den Volksbühnen oft ver- herrlicht worden, am eindrucklichsten im Volksspiel «Karl der Küh- ne und die Eidgenossen» von Arnold Ott. Zur Vierhundertjahr- feier der Murtner Schlacht gab es am 22. Juni 1876 in Freiburg

einen historischen Umzug zu bestaunen, den Karl Jauslin wie viele andere Umzüge seiner Zeit auf Stein zeichnete. Die Vierhundertfünfzigjahrfeier beging man 1926 in Murten durch die «Drei Bilder aus der Zeit der Murten-Schlacht» von Ernst Flückiger: Armbrustschiessen der Knaben und Sturmglocken, Einmarsch der Eidgenossen und ihnen zu Ehren Lieder und Tänze. Siegesfeier nach der Schlacht. In Fryburg spielte man im Livio-Theater «Morat» von Conzague de Reynold mit Musik von Joseph Bovet. Auch hier greifen Illusion des Spiels und Realität des Zeremoniells plötzlich ineinander wie auf andere Art in Bovets «Mystère»: Der Herald erinnert zu Beginn des Spiels an den stolzen und mächtigen Karl von Burgund. Dann ruft er die eidgenössischen Streiter auf und heisst die Lebenden sich erheben, um damit die Taten der Ahnen zu ehren. Behörden und Volk stehen auf und sind leibhaftig ins Spiel einbezogen. Fünf Akte. Im ersten bittet ‚la petite Morette‘ das grosse Fryburg um Hilfe — die Städte sind wie zwei Schwestern und werden durch Frauen verkörpert. Die Kraft Bubenbergs ist im zweiten Akt in einem trotzigem Turmgemach in Murten symbolisiert — der Glanz Karls im dritten Akt in einem Zelt, aus dem die ganze Glorie Burgunds funkelt. Wer anders als Cingria hätte die Gegensätze so frappant gegeneinander zu stellen vermocht?! Im vierten Akt ist ein gefangener Eidgenosse dem Hohn des Fürsten ausgesetzt, dem er keine Antwort schuldig bleibt. Im letzten Akt erwartet das Fryburger Volk den Boten aus Murten. Er eilt durch das Tor und schwingt den Lindenzweig des Siegers. Aber erst nachdem das harrende Volk seinem Staatswesen erneut die Treue schwur, gibt der Bote den Siegeszweig Frau Fryburg in die Hand, dass er ein Baum des Sieges und der Freiheit werde.

Der entscheidende Kampf um den Berner Staat ist die **L a u p e n s c h l a c h t**. Die Sechshundertjahrfeier 1939 hatte die übliche Form: einen Festgottesdienst im Berner Münster am 24. Juni, am Nachmittag den historischen Umzug, der das Wehrwesen Berns im Verlaufe der Jahrhunderte darstellt, am Sonntag den Besuch des Schlachtfeldes mit Verlesung des Schlachtberichtes und der Rede des Bundespräsidenten Philipp Etter. Werner Jucker hatte ein Festspiel geschrieben. Manche Bedenken, vor allem die grosse Anziehungskraft der Zürcher Landesausstellung liessen es zu keiner

Aufführung kommen. Neue Kunstmittel traten sogleich in die Lücke: der Rundfunk, der nicht nur Hörberichte des Festes und ein Schulfunk-Lehrspiel «Laupen 1339» von Christian Lerch vermittelte, sondern überdies ein eigentliches Laupenfestspiel von Hans Rych mit Musik von Willy Burkhard, wofür man ausser Hörspielern den Berner Lehrergesangverein und das Berner Stadt-orchester einsetzte. Ist die Initiative für festliche Spiele aus der Hand des Volkes und der Behörden an die ‚Hörspielbeamten‘ übergegangen? Werner Juckers Festspiel wurde schliesslich doch aufgeführt. Aber weder im Freilicht, wofür es geschrieben war, noch vom Volke, dem es gehörte, sondern von den grösstenteils fremden Berufsschauspielern des Berner Stadttheaters, aber nicht etwa anlässlich der Schlachtfeier, sondern zwei Jahre später im Rahmen einer Reihe von Kunstveranstaltungen zur Siebenhundertfünfzigjahrfeier der Gründung der Stadt Bern. Dass ‚Kunstinstitute‘ nach ihren Kräften und auf ihre Art auch die Feste des Staates feiern, dagegen ist nichts vorzubringen. Im Gegenteil. Aber vergessen wir nicht: nationale Festspiele sind kultische Spiele. Wenn kultische Spiele aus der festlichen Stunde und aus dem feiernden Volke herausgebrochen und ins Theater der berufsmässigen Mimen gestellt werden, müssen sie sterben. Es ist nicht Aufgabe unserer städtischen Bühnen, Volksfestspiele darzustellen. Es ist — mögen die Zeiten so bewegt sein wie sie wollen — kein Zeichen von Einsicht und Kraft, dem Volke die Spiele zu nehmen oder sie — vergleichsweise — statt als einfaches Gericht auf dem Holzteller auf der Silberplatte des internationalen Hotels zu servieren.

Die Bundesfeierspiele der Kantone. Den Bundesspielen der Ostschweiz erging es übel. Die Dichter des Bündner Calvenspiels hatten im Auftrag der Sankt Galler Regierung den «Walthari» und Albert Meyer dazu die Musik geschrieben. An der Darstellung der Reformation erhitzten sich die Köpfe, in denen bereits die Wahlkämpfe des Jahres 1902 brummen. Zwingli steht den Katholiken zu weit vorn an der Rampe. Sie lehnen das Spiel ab, obwohl Walthari als Mittler zwischen den Streitenden erscheint. Vierundzwanzig Jahre später gruben die Rorschacher die vergilbenden Blätter aus Kästen und Truhen, spielten das Werk unter der Leitung August Schmidts und luden die Sankt Galler zu Gast. Und sie kamen in Scharen. Walthari ist

der Sänger, der in fünf verschiedenen Gestalten durch die fünf Akte des Spiels geht und sie damit zusammenfasst. Im ersten Bild ist er der Vertreter des Heldenlieds zur Kloster- und Hunnenzeit, im zweiten Minnesänger bei Turnier- und Tanzfreuden, im dritten Sänger des Kirchenlieds und Versöhner im Glaubensstreit, im vierten, an einer Kirchweih, Sänger des Volkslieds und im letzten Sänger des vaterländischen Liedes zur Zeit Karl Müller-Friedbergs, des Schöpfers des Kantons Sankt Gallen. Ein herrlicher Einfall, um den Sänger Walthari als poetischen Genius des Volkes ein Festspiel zu bauen! Wie dem Sankt Galler erging es dem Zürcher Bundesfeierspiel. Es wurde nicht aufgeführt. Zwei Mal erlebte Adolf Frey mit Festspielen die grosse Enttäuschung. Die Schwyzer führten sein Bundesfeierspiel nicht auf, weil sie ihr eigenes zur Geltung bringen wollten, die Zürcher — nun, eigentlich war alles bereit. Lothar Kempfer hatte die Musik geschrieben. Am Hang des Uetlibergs sollte eine Freilichtbühne erstehen. Der Berliner Rezitator Emil Milan sollte Regie führen. Der Tag der Erstaufführung war auf den 18. Juni 1901 angesetzt. Da stellte sich den zaghaften Zünften das willkommene Unglück einer ‚finanziellen Krisis‘ in Zürich ein. Erleichtert atmete man auf und sah zu, wie Basel und Schaffhausen ihre Festspiele aufführten, wie die Hochdorfer in einem eigens erbauten Spielhaus den «Winkelried» von Peter Halter, Stäfa den «Stäfner Handel» und das kleine Bauernnest Seen bei Winterthur im Freien den «Tell» spielten.

Was in Sankt Gallen und Zürich scheiterte, gelang mit der «Aargauischen Zentenarfeier» von Gottlieb Fischer und der Musik von Eugen Kutschera in Aarau. Er war neben Karl Flitner und Wilhelm Decker der einzige Ausländer, der für schweizerische Festspiele Musik schrieb. Wie das Calvenspiel folgt den vier geschichtlichen Akten ein allegorischer Festakt, wie in Chur ist die Bühne möglichst wirklichkeitsgetreu gebaut, wie in Arnold Otts «Karl der Kühne» ein ganzer Akt, der Bauernkrieg, in der Mundart geschrieben. Der erste Akt beginnt mit dem fröhlichen Rutenzug der Brugger Kinder und endet mit der Ermordung Kaiser Albrechts bei Windisch, der zweite zeigt die Eroberung des Aargaus durch die Eidgenossen, der dritte den Bauernkrieg, der

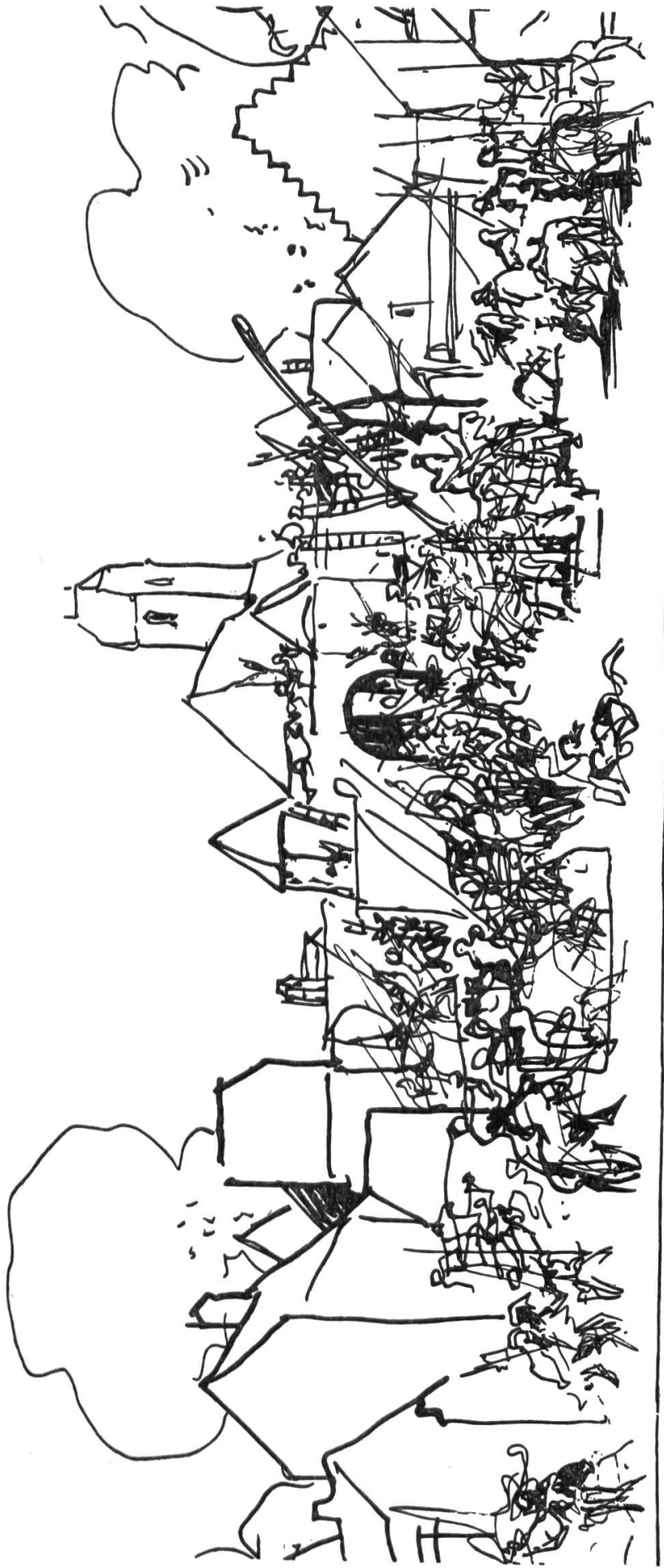
vierte die Revolution, der Schlussakt, mit allegorischen Figuren, Reigen und Liedern Gründung des Kantons und Gegenwart.

In B a s e l ist der Festspieldichter der Jahrhundertwende Staatsarchivar Rudolf Wackernagel und Hans Huber sein Komponist. Nach dem Städtenspiel der Vereinigung beider Basel schrieben sie zusammen 1898 das «Böcklinspiel» und für 1901 die «Basler Bundesfeier». Die Dichtung schildert die Ereignisse, die unmittelbar zum Bündnis mit den Eidgenossen führen. In Sankt Jakob haben sie sich versammelt und gedenken der toten Helden. In Basel soll der Schwabenkrieg-Friede geschlossen werden. In den Gassen erwägt das Volk in Streitreden und Prügelszenen das Für und Wider zum Anschluss an die Eidgenossen. Die Fremden verlassen die Stadt. Die neuen Verbündeten werden mit Tänzen, mit Gaben der Fischer und Rebleute geehrt. Schützenfest in Liestal. Lieder der fahrenden Leute und Bauerntänze. Adelige reiten über den Platz. Sticheleien hüben und drüben. Aus dem nächsten Dorf wird ein Ueberfall von Rittern gemeldet. Durch den Anschluss an die Eidgenossen soll der Plage ein Ende gesetzt werden. Alle drei Akte sind nur Umwege zum guten Ende, zur Vertreibung der Schwäbischen aus der Stadt und zum Bundesschwur. Ein Neugeborenes wird über den Platz getragen: der erste Basler Eidgenosse. Schwerttänze, Rosentänze, Chöre — nichts wird dem Schauhunger zu viel. Zehn Basler Chorvereinigungen stellten 1108 Sänger, die teils agierten, teils den Orchesterchor bildeten. Aus dem Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft, der Konstanzer Regimentskapelle und Zugewandten bildete sich ein 110 Mann starker Instrumentalkörper. In zwanzig Proben wurden die Sänger vorbereitet, vier Mal wirkte das Orchester mit. Aus 16672 Metern Stoff wurden in eigenen Schneidereien 1378 Kleider angefertigt. Dazu kamen über tausend Mietkostüme. Der Kleideraufwand verschlang 105,000 Franken. Das Freilichttheater mit seinen 8070 Sitzen war an der Sankt Margarethenhalde errichtet. In der Tiefe lag die Guckkastenbühne mit Vorhang. Die Bühnenöffnung betrug 35 mal 17,5, die Bühnentiefe 30 Meter. Ueber zweitausend Spieler und sechzig Pferde sollten darauf zugleich Platz finden. Dass keine Sofitten angebracht werden konnten, wurde lebhaft bedauert! Hinter dem Proszeniumsbogen blieben rechts und links zwei Türme jeweils stehen. Die weiterzurück-

liegenden Dekorationen wechselten von Akt zu Akt. Die Stadttheaterbühne ist vergrössert ins Freie gestellt. Ueber die Möglichkeit, das ganze Theater zu decken, hat man sich lange den Kopf zerbrochen. Aus technischen und finanziellen Schwierigkeiten musste man darauf mit Bedauern verzichten. Drei Aufführungen fanden statt und brachten 127,109 Franken Einnahmen. Vom Garantiekapital von 74,600 Franken mussten 45 vom Hundert beansprucht werden. Das Fest dauerte drei Tage, am vierten wurde das Spiel noch einmal wiederholt.

In Schaffhausen trat der Dramatiker auf die Bühne, den seine Zeit als den grössten pries: Arnold Ott. Im Auftrag seiner Vaterstadt schrieb er in wenigen Wochen das «Festdrama zur vierten Jahrhundertfeier des Eintritts Schaffhausens in den Bund der Eidgenossen». August Schmid, der «Karl der Kühne» in Diessenhofen aufgeführt hatte, schuf die verwandelbare Freilicht-Bühne. Grosse bemalte Hauswände standen im Freien und wuchsen überraschend in die Landschaft hinein. Eduard Haug studierte das Werk mit 1267 Darstellern ein. In jeder der fünf Aufführungen füllten sich die sechstausend Sitze. Tausende lagerten an den Hängen. Es waren grosse Tage für Schaffhausen, die grössten für seinen Dichter Arnold Ott.

Konstanz grüsst jubelnd Kaiser Maximilian und die Reichsfürsten. Die erwarteten Boten der Eidgenossen erscheinen nicht zur Huldigung. Ein Thurgauer Bauernmädchen überbringt ihre Botschaft. Seine Mundart und sein Mutterwitz sind eine herzerfrischende Auflockerung der Staatsaktion, die mit der Kriegserklärung an die Eidgenossen endet. — Hallau. Winzer im — wirklichen — Rebberg. Säer im Acker. Ein Liebespaar unter Bäumen. Auf der Matte spielende Kinder. Das Volk spricht in seiner Mundart. Die Prozession segnet die Fluren. Heilige Bräuche und Gesänge. Wo man hinblickt eine friedliche Welt. Dann marschieren Eidgenossen auf. Feuerröte meldet den nahenden Feind. Frauen und Kinder fliehen in die Kirche. Das Mannsvolk verschanzt sich hinter befestigte Friedhofmauern. Aus der Kirche ertönt der Chor und geht unter im Schlachtlärm der heranstürmenden Schwaben. Ausfall der Eidgenossen, Siegesjubel und Trauerchor. — Schaffhausen. Kinder spielen Schwabenkrieg. Aufzug der zwölf Zünfte und Trinksprüche. Aufzug der Kämpfer und Be-



Zentener-Festspiel Schaffhausen. 1901. Der Kampf um Hallau. Federzeichnung von August Schmid.

grüssung. Singend nahen Frauen der Stadt, Bauernmädchen, Rebleute, Schnitterinnen. Gruppe um Gruppe tritt an zu Lied und Reigen. Zuguterletzt reiten die eidgenössischen Boten durch die Tore. Der Bund wird mit elf Orten geschlossen. Das ganze Volk, das spielende und zuschauende, erhebt sich und schwört mit. Fackeln leuchten in die Dämmerung. Spieler und Volk ziehen in gewaltigem Aufzug in die Stadt. Glocken läuten. Ahnen und Heutige sind eins. Ott nannte das Werk ‚Festdrama‘. Was Shakespeare für England schuf, wollte er der Schweiz schenken, das grosse Geschichtsspiel. Aber er entwickelt die Handlungen nicht aus den Charakteren der Hauptgestalten, sondern aus geschichtlichen Situationen. Drama und Festspiel kommen sich bei Ott auf halbem Wege entgegen. Literatur und Schaustück verschmelzen sich zu einem eigenartig Schweizerischen. Das Volk ist der Held. Die Sprecher sind Stimmen des Volkes. So kann denn auch Kaiser Maximilian sinngemäss dem mundartsprechenden Thurgauer Mädchen, der weitum Berühmte dem Namenlosen, der anonymen Volksvertreterin gegenübergestellt werden. ‚Festdrama‘ ist danach die deckende Bezeichnung dessen, was Arnold Ott als Schweizer geben wollte und konnte. Seine Kritiker starrten auf den Begriff ‚Drama‘ und fanden es nicht, wie sie es meinten und wetterten gegen die Anmassung. Aber statt dass Ott das Altgewohnte noch einmal versuchte, schuf er das Neue und das durchaus Schweizerische. Ist das weniger? Warum messen wir das Entstehende immer an Masstäben der Vergangenheit, statt in ihm die Stiltzüge des Kommenden zu erkennen und dadurch zu entwickeln?

Neuenburg liegt auf der Grenze zwischen der alamannischen und welschen Schweiz. Sein Festspiel von 1898 «Neuchâtel Suisse» von Philipp Godet entscheidet sich für die Art der alamannischen Bilderspiele. Es umfasst ein Dutzend Geschichtsszenen von Sankt Jakob 1444 bis zur Gegenwart, die durch musikalische Zwischenspiele und Gesänge des Orchestrachors miteinander verbunden sind. Die Musik Joseph Laubers fasst durch ein Leitmotiv aus dem «Marche des armourins» Bilder und Klänge zur Einheit zusammen.

In der alamannischen Schweiz herrscht das Wort des Dramatikers, in der welschen dominieren Pantomime und Musik. Zum

« Festival vaudois », zu dem Emile Jaques-Dalcroze die Musik schuf, strömten die Spielgruppen aus allen Teilen des Kantons in der Hauptstadt Lausanne zur Aufführung zusammen. In Beaulieu, wo heute das Comptoir Suisse steht, war die riesige Freilichtbühne errichtet, deren architektonischer Rahmen den heutigen Betrachter seltsam anmutet. Während sechs Monaten wurde in den Schulhäusern der Gemeinden geprobt. Jaques war stets auf der Fahrt. In den Hauptorten fanden Teilproben statt. Zur Generalprobe fand man sich am Vorabend der Waadtländer Feier in Lausanne ein, wo der Pariser Regisseur Firmin Gémier die Gruppen zum Spiel zu verschmelzen versuchte. Über die Leistung Gémiers schreibt Hans Trog in der Neuen Zürcher Zeitung: ‚Dass er ein Mann von Geschmack ist, tritt überall hervor; doch dürfen wir, ohne uns eines übel angebrachten deutschschweizerischen Partikularismus schuldig zu machen, behaupten, dass bei unsern Festspielen der letzten Jahre die Regiekunst nicht nur auf derselben Höhe stand, sondern inbezug auf das Geschick grosse Massen in lebendige Bewegungen zu setzen und so den Ausdruck des Natürlichen und Ungezwungenen hervorzurufen, der Kunst Gémiers sich überlegen gezeigt hat. Die Arrangements in Lausanne erinnern stellenweise sehr stark ans Opernhafte. Das liesse sich auch von den Tänzen sagen, die für unser Empfinden nicht selten zu sehr ins Ballettmässige gingen und dadurch zu künstlich wirkten‘. Dem Feste angemessen sollte es eine Folge von geschichtlichen Bildern geben. Aber Jaques erspäht im historischen Kostüm nirgends die Staatsaktion, sondern überall die Folklore, die es ihm ermöglicht, auf den Dialog zu verzichten und in Aufmärschen, Liedern und Tänzen zu schwelgen. Am Anfang steht die Einführung der Rebe ins Waadtland — und schon ist ein welsches Winzerfest im Gange! Zu den Gesängen der Mädchen gesellt sich der Tanz der Faune um Bacchus. Und mitten ins historisierende Bild schreiten die Winzer von heute und schon folgt ein Wagen mit der Riesentraube. Die ‚Dreidimensionalität‘ des Theaters, die Max Eduard Meyer-Liehburg erfunden zu haben vorgibt, ist ein Wesenszeichen jeder ins kultische strebenden Bühne. Hier verschlingen sich antiker Göttermythos, Historie und Gegenwart zum Lobspiel auf die Traube. Der zweite Akt zeigt die Zeit der savoyischen Herrschaft im Rahmen eines Kirchweihfestes



Schwyz 1941. Das Bundesfeierspiel von Caesar von Arx. Aus dem II. Akt. Oben: Auftritt einer Gesandtschaft. Unten: Ehrenwache und Frauen beim Empfang der fremden Gesandten.



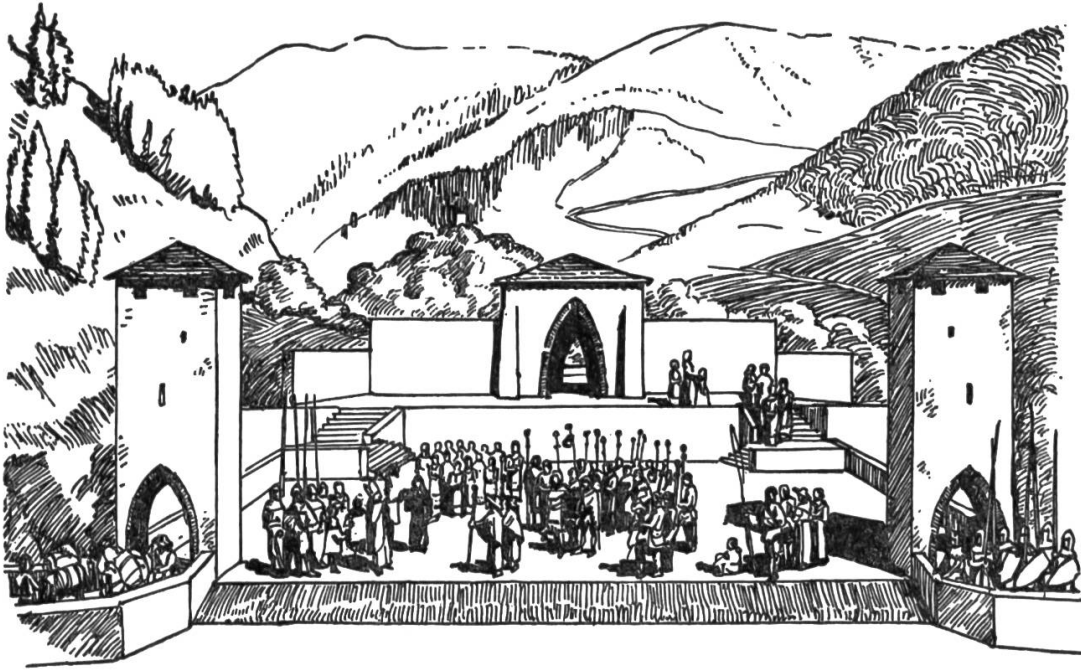
Schwyz 1941. Das Bundesfeierspiel, III. Akt. Blick vom rechten Seitenturm auf die Bühne. Hinter der Szenenwand: das Blasorchester.

in Moudon: Marktgetriebe, fahrende Leute, tanzende Kinder, liebende Paare. Fanfaren künden das Nahen des Grafen Amadeus VI. und seiner Gefolgschaft. Die Ritter, die mit ihm in den Krieg zogen, werden beschenkt. Der Bischof bringt seine Huldigung singend vor. Der Chor fällt vielstimmig mit ein. Die Erscheinung der Königin Berta eröffnet für die Beschauer die ‚zweite Dimension‘ des Geschehens, der Orchesterchor, den Jaques ‚Chœur vaudois‘, Chor des gegenwärtigen Waadtländer Volkes nennt, fügt die ‚dritte Dimension‘ ins Spiel. Aufzug der Jungmannschaft der umliegenden Dörfer — das ist wörtlich zu verstehen, denn fast jedes Dorf hatte ja seine Gruppe ins Festspiel gestellt! — mit Solis, Liedern, Reigen, ein gesungenes Gebet des Bischofs und schliesslich die Prière patriotique aller Chöre lösen unbeschreiblichen Jubel aus. Der dritte Akt will die Reformation in Lausanne und die Berner Herrschaft feiern, geht aber rasch über zum Frühlingfest mit Maienkönigin und Maientanz. Der vierte Akt will die Revolution zeigen und wählt als Rahmen ein friedliches Schützenfest in Rolle. Diesmal sind aus den umliegenden Dörfern die Schützen angekommen. Ein paar politische Sprüche führen rasch zum Lied der Freiheit. «L’alpe libre» heisst der Schlussakt, der 1803 spielt. Sie ist wie im Genfer Ausstellungsspiel von 1896 die Allegorie der Schweizer Bergheimat. Die Tänze der Alpenblumen sind die von Jaques so unendlich geliebten Kinderreigen, die wie infantile Pariser-Revue-Bilder wirken, in der welschen Schweiz Begeisterung und in der alamannischen Staunen hervorrufen. Nach dem parfümierten Alpenzauber kommen die Hirtenlieder, der Mitsommergesang, der ‚Ranz des vaches‘ bis auf einmal Helvetia erscheint, das Singen der Landeshymne und das Ende ermöglicht.

Zur Jahrhundertfeier von Genfs Eintritt in den Bund 1914 schrieben Daniel Baud-Bovy und Albert Malche das Szenario der «Fête de Juin». Musik und Bewegungskünste aber sind echter Jaques-Dalcroze. Am heutigen Quai Wilson erstand eine sechstausendplätzig Halle. Die Bühne, die zum Teil aufs Wasser gebaut ist, misst sechzig Meter in der Breite. Aus der Orchestra führen Stufen zum Proszenium empor, das aus sechzehn jonischen Säulen besteht. Der erste Akt bringt wieder, wie in Lausanne, ein dreidimensionales Spiel. Zwischen den Mittelsäulen erscheint

in sechs lebenden Bildern ein Abriss der Genfer Geschichte von den Helvetiern bis zur Revolution: die erste Dimension. Vor dem Portikus erscheinen singend und rhythmisch sich bewegend allegorische Gestalten, die das Zeitliche und Historische im Ewigen spiegeln: die zweite Dimension. In der Orchestra singen Solisten und der ‚Chœur genevois‘ Chorgesänge des Genfer Volkes von heute: die ‚dritte Dimension‘. Der Schlusschor fasst die ‚drei Dimensionen‘ zum Lied der Stunden und Glocken zusammen. Im zweiten und dritten Akt erscheint hinter dem Portikus die Stadt Genf. Auf dem Rathausplatz werden opernmässig und tänzerisch die Vorbereitungen zum Anschluss an die Eidgenossenschaft und vor dem Bollwerk von Saint Antoine das Volksfest vom ersten Juni gezeigt. Im vierten Akt verschwinden die Kulissen. Der Blick schweift auf den See und die gegenüber liegenden Ufer und Berge. Nun jubelt das Lied vom blauen See. Das Jungvolk tanzt und singt die ‚Chanson du joli Juin. Zur ‚Marche rouge‘ marschieren die Genfer Soldaten auf. Die Barke mit den Eidgenossen schwimmt feierlich heran. Auf dem Schiff werden Fanfarenbläser und Chorsänger sichtbar. Das Genfer Volk strömt an die Ufer. Oberst Giraud spricht die Begrüssung, die überleitet zu Schlusschor und Schweizerpsalm. Das gesprochene Wort dringt nur selten aus dem dichtgefügteten Geflecht der Musik heraus, als Prolog, Ansprache oder kurzer Zuruf und tritt gleich wieder ins Melodram und in den Chor zurück. Wie alle andern Bühnendichtungen Jaques ist auch das Genfer Spiel im Wesentlichen ein ‚Tanzspiel‘. Jaques Kunst hat auf das schweizerische Festspiel stärker eingewirkt als alle andern Anregungen, ohne von der alamannischen Spielweise irgend etwas aufzugreifen. Seine Schüler haben sie überall hingetragen, Paul Boepple ins Basler Spiel von 1912, Jo Baeriswyl in ungezählte welsche Spiele, Mimi Scheiblauber nach Zürich.

«Der graue Bund» von Florin Camathias mit der Musik von Ulrich Sialm wurde 1924 als Festspiel zur Fünfhundertfeier des Grauen Bundes in romanischer Sprache in T r u n s aufgeführt, auf einer unverwandelbaren Architekturszene, die mit ihren Türmen, Toren und ruhigen Mauerflächen die fünf Geschichtsbilder herrlich aus der grandiosen Bergwelt heraushob.



Festspiel in Truns.

Luzern. ‚Die Pläne zum Bau eines Theaters waren ausgearbeitet‘, schrieb Arnold Ott 1897 dem Herzog Georg von Meiningen, ‚der Bauplatz von der Stadt bestimmt und alles ging vorwärts. Da fuhr der Fastnachtsteufel mit der Schellenkappe in unsere guten Luzerner Kapuziner und sie verputzten das Geld (145000 Franken!!!) in einem grossen Faschingsumzug. Die Torheit siegte und «Karl der Kühne» wurde kaltgestellt‘. In dieser Wendung vom Spiel zum Umzug liegt das Schicksal der künftigen Luzerner Festspiele beschlossen: vom Festdrama zur stummen Revue und von der Revue zum Umzug. Zur Meisterung der pantomimischen Revue ohne Worte vom Sängerspiel 1922, Blechmusikspiel 1925, Jodlerspiel 1927 bis zum Schützenspiel 1939 fehlt ein Gestalter, wie ihn die Welschen in Jaques besaßen. Umzüge und Zeremonien entwerfen August am Rhy und Rudolf Stoll. Sie wenden gegenüber dem bisher üblichen Historismus das Prinzip der Stilisierung an. Sie übernehmen aus den Kostümvorlagen der alten Bilderchroniken die charakteristischen Schnitte. Sie lieben die heraldischen Farben. Sie bevorzugen aus echtem Material geschaffene Requisiten. Sie stellen ihren Umzügen zeitlich beschränkte Themen und bilden sie aus einheitlich gekleideten Gruppen. Sie lassen im Zug nur Instrumente gelten — Trommeln, Pfeifen, Fanfaren — die damals üblich waren, womit freilich eine ge-

wisse Eintönigkeit kaum vermeidbar ist. Der Umzug zur Sechshundertjahrfeier des Eintritts Luzerns in den Bund 1932 beschränkt sich auf die Darstellung von Volk, Kultur und Staat. Das Kriegerische tritt zurück. Dies sind die fünfunddreissig Gruppen: Benediktiner, Trommler und Pfeifer, Rüdenknechte, König Rudolf von Habsburg, Ammänner und Vögte, österreichische Hausreisige, Tross, die Städte Sursee und Sempach, die Dörfer Weggis, Gersau, Vitznau, die Stadt Rothenburg, Deutschordensritter, die Minnesänger Otto zum Turme, Heinrich Rost von Sarnen, Rudolf von Rothenburg, Hesso von Rinach, Stadttrompeter, Landessiegelträger der vier Orte, Standesbannerträger, die Stände Schwyz, Uri, Unterwalden, Luzern, Schultheiss und Kleiner Rat von Luzern, die Zünfte zu Safran, der Weinleute, der Metzger, der Fischleute, der Schmiede, der Pfister, der Schuhmacher, der Armbräster, die Jugend. Der Schützenfestumzug 1939, den die Luzerner auch an der Landesausstellung zeigten, stellt das Wehrwesen vom Anfang bis zur Gegenwart dar. Die Umzüge sind aber jeweils nur ein Teil eines festlichen Zeremoniells. Einen Höhepunkt dieser Art der Festgestaltung bedeutet die Jahrhundertfeier des Eintritts Luzerns in den Bund. Brücken und Türme der alten Stadt, See und Berge und der föhnlare Tag spielen mit. Am Vormittag nahen auf Nauen mit riesigen Wappensegeln die Urkantone und die luzernischen Uferorte. Am Schwanenplatz stehen die Luzerner in ihren blauweissen Kostümen von damals neben dem feiertäglich gestimmten Volke von heute. Stadttrompeter und Pauker schmettern den Willkomm. Dann ziehen Darstellende und Volk von der ersten zur zweiten ‚Bühne‘. Auf dem Podium vor der alten Peterskapelle wird der Bundesbrief verlesen und beschworen. Der Platz ist klein. Die Zeremonie vermag sich nicht recht zu entfalten. Tausende können nicht dabei sein. Der Weg führt zur dritten ‚Bühne‘, zum offiziellen Empfang vor und zum Festgottesdienst in der Hofkirche. Am Nachmittag folgt als ‚vierter Akt‘ der geschichtliche Umzug, dessen ‚Bühne‘ die Luzerner Strassen sind. Der ‚fünfte Akt‘ bringt das Volksfest unter der Egg.

Ebenso eindringlich, aber beeinträchtigt durch die räumlich bedingte Unmöglichkeit, das Volk daran teilnehmen zu lassen, war die von Rudolf Stoll entworfene Gedenkfeier der Helden der Tuileries vor dem Löwendenkmal. Wiederum list es kein ‚Theater‘,



Bundesfeierspiel 1941 Schwyz

DAS BUNDESFEIERSPIEL
ZUM GEDENKEN DES 650JÄHRIGEN BESTEHENS DER
SCHWEIZERISCHEN EIDGENOSSENSCHAFT

von
CÄSAR VON ARX
mit
MUSIK VON J. B. HILBER
dargestellt vom
VOLK DES ALTEN LANDES SCHWYZ

DER ERSTE TEIL: 1291

Tell – Arnold von Silenen, der Landammann von Uri – Konrad ab Yberg, der Landammann von Schwyz – Heinrich von Stans, der Landammann von Unterwalden – Der Pfarrer von Schwyz – Melchtal – Baumgart – Tells Frau – Richenza Hunn, eine uralte Schwyzerin – Die Männer von Uri – Die Männer von Schwyz – Die Männer von Unterwalden – Frauen – Kinder.

DER ZWEITE TEIL: 1477—1481

Bruder Klaus – Die Männer der Länder, darunter die Landammänner: Imhof von Uri, Kätzi von Schwyz, Zelger von Unterwalden, Landolt von Glarus, Itten von Zug – Die Männer der Städte, darunter die Schultheißen und Hauptleute: Hasfurter von Luzern, Diesbach von Bern, Waldmann von Zürich – Eidgenössische Kriegersleute – Die Gesandten des Kaisers, des Papstes, des Königs von Frankreich, des Königs von Ungarn, des Herzogs von Mailand, der Herzogin von Savoyen – Frauen – Kinder.

DER DRITTE TEIL: 1941

Tell – Dunant – Ein junger Soldat – Die Männer von 1941 – Die Landesmutter – Frauen – Kinder – Soldaten.

KÜNSTLERISCHE MITARBEITER:

Entwurf und Bauleitung der Feierstätte: Hans Hofmann und Adolf Kellermüller, BSA., Zürich.
Neue Kostüme nach Entwürfen von H. Giger-Eberle, angefertigt von H. Baumgartner, Luzern.

Feldmusik Schwyz unter der Leitung von Hans Flury, Zug.

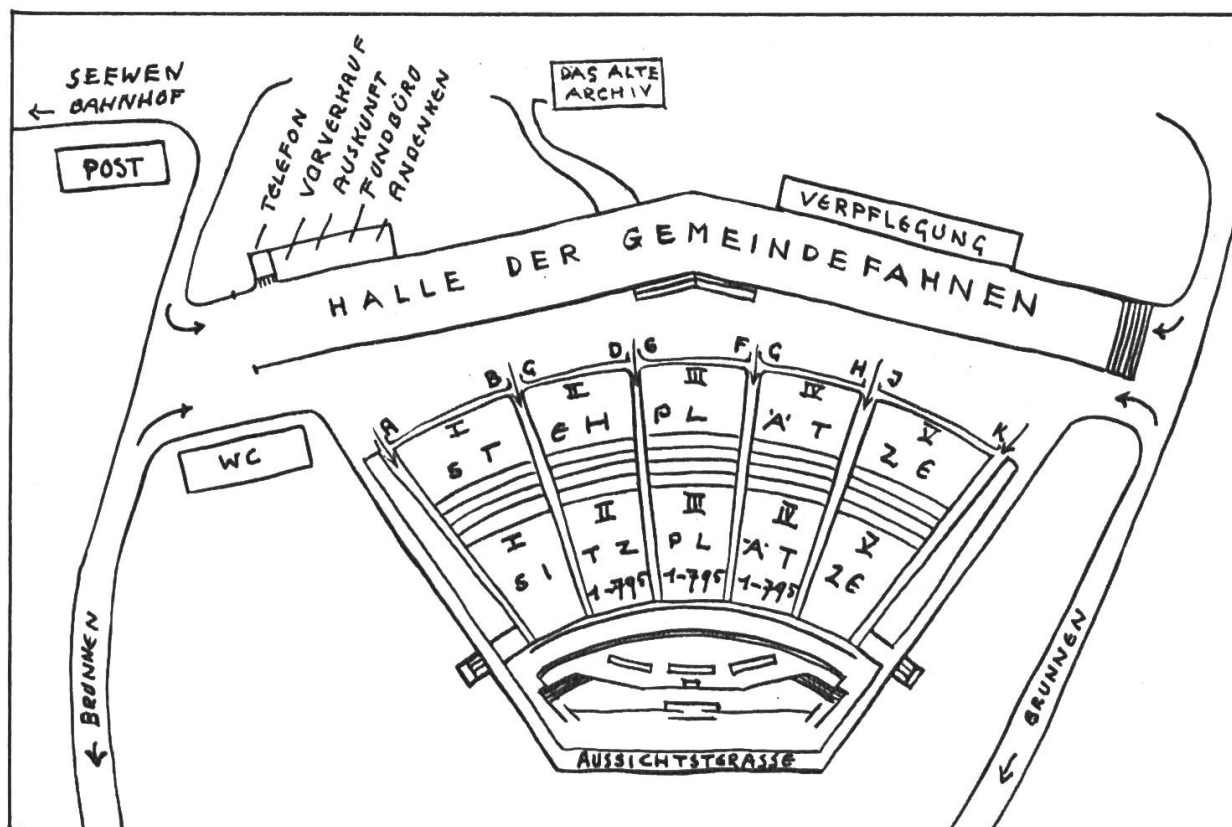
Instrumentation: Otto Zurmühle, Luzern.

Männerchöre und Kirchenchöre Schwyz und Brunnen,
sowie Frauen- und Töchterchor Schwyz unter der Leitung von Ernst Marty und Josef Herger.

Tanzleitung: Herta Bamert, Zürich.

Beleuchtung: L. Zimmermann & Sohn, Erlenbach.

KÜNSTLERISCHE LEITUNG DER BUNDESFEIER UND DES FESTSPIELS:
OSKAR EBERLE



SPIELTAGE:

Jeden Samstag und Sonntag im August und September 19.30 bis 21.30 Uhr. (Ausgenommen Eidgenössischer Betttag.)

EINTRITTSPREISE:

Stehplatz Fr. 1.—, Sitzplatz Fr. 3.—. Militär und Jugendliche: Stehplatz Fr. —.50. Sitzplatz Fr. 1.—. Numerierter Sitzplatz im Vorverkauf Zuschlag Fr. 2.—. Nicht numerierter Sitzplatz im Vorverkauf Fr. 3.—.

VORVERKAUF:

Für Sitzplätze: Spielbüro Schwyz. Telephon 581.

ZUGSVERBINDUNGEN:

An Spieltagen halten folgende Schnellzüge in Schwyz-Seewen: Aus Zürich und Luzern: 9.33; 11.23; 14.33; 17.45. Aus Tessin-Göschenen: 12.00; 14.30; 17.43. Nach jeder Aufführung Extrazüge: Schwyz-Seewen ab: 22.20 Uhr. Zürich HB an: 23.48 Uhr. Schwyz-Seewen ab: 22.36 Uhr, Luzern an: 23.24 Uhr. Über weitere Extrazüge orientieren alle Bahnschalter und Anzeigen in den Tageszeitungen.

QUARTIERBÜRO:

Schweizerische Kreditanstalt, Schwyz: Auskünfte über Quartier und Verpflegung. Tel. 569.

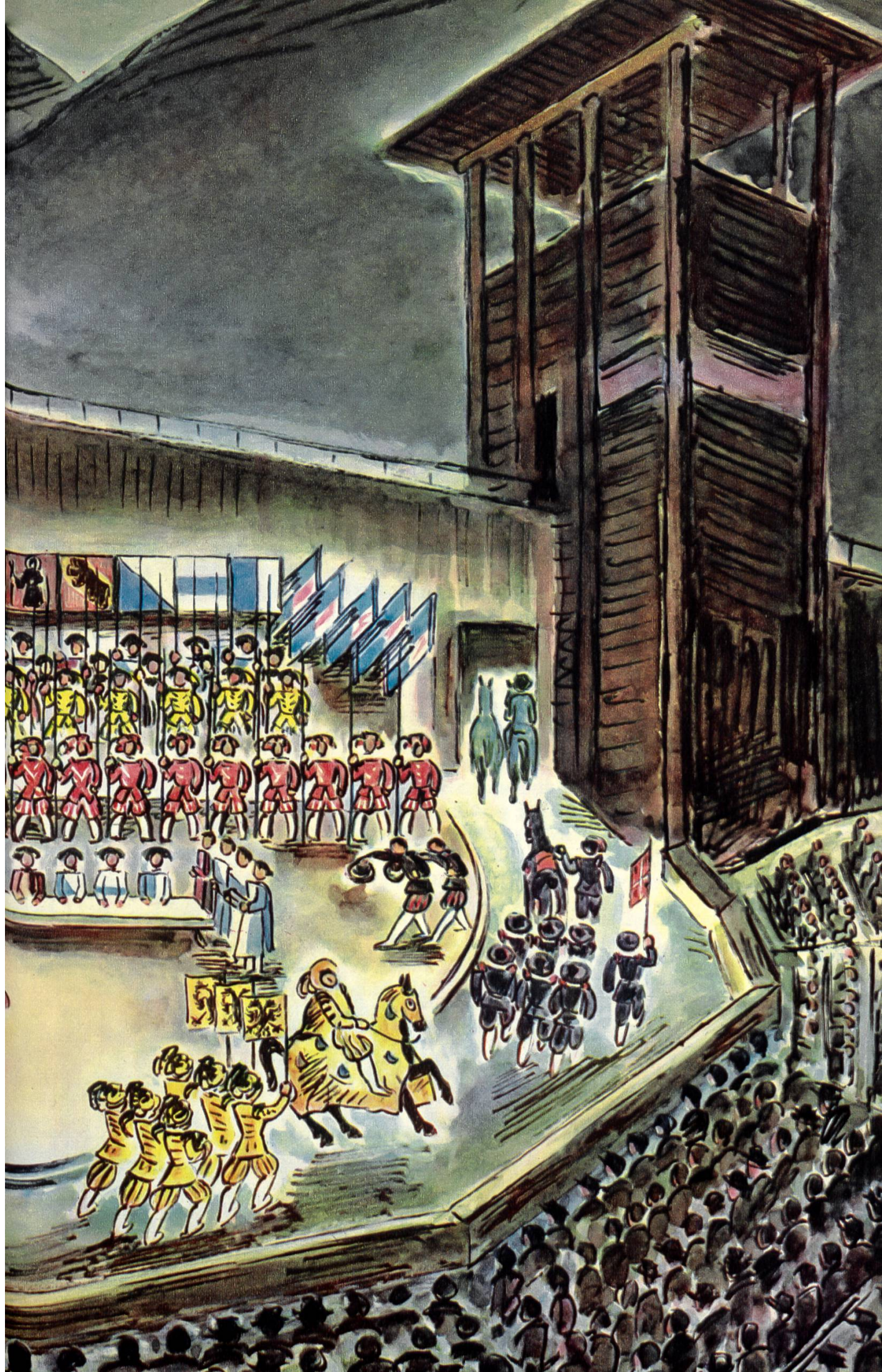
Zur Orientierung: „Das Bundesfeierspiel“ (Textbuch) 70 Rp.

„Schwyz und die historischen Stätten der Urschweiz“ mit 50 Bildern 80 Rp.

Erinnerungsmedaillen der Bundesfeier 1891, Bronze, in Etui, werden zum Preise von Fr. 2.— durch die Kantonalbank Schwyz abgegeben. Ertrag zu Gunsten der Nationalspende.

Reise-Billette: Einfach für Retour für Besucher des Bundesfeierspiels. Rückfahrt Samstag, Sonntag oder Montag. Abstempelung auf der Feierstätte.





DAS BUNDESFEIERSPIEL

ERSTER TEIL: 1291

In der Landesstube sitzen und stehen um drei wuchtige Tische die Männer von Uri, Schwyz und Unterwalden, dieweil der Pfarrer von Schwyz aus der Chronik vom Anfang der drei Länder liest, wie sie in Ehren dahergekommen sind. „Und das römische Reich begabete sie mit der Freiheit, allda zu reuten und zu wohnen.“

Das währte, bis die Grafen von Habsburg in die Nähe dieser Länder kamen. Was der Chronist berichtet, das wissen die Männer an den Tischen noch aus den Berichten ihrer Väter und Großväter zu ergänzen: aus dem Joch und der Gewaltherrschaft wußten sich die Vorfahren wieder frei zu machen, die Urner, indem sie sich vom König Heinrich mit sauer erarbeitetem Geld und harter Fronarbeit am Gotthardpaß den Freiheitsbrief von 1231 erkaufte, die Schwyzer, indem sie mit Gefahr ihres Seelenheils dem vom Kirchenbann belegten Kaiser Friedrich die Treue hielten und gegen zweihundert Mann bei den Kämpfen um Faenza opferten. Hart fliegt Rede und Gegenrede zwischen den Tischen, denn jedes der beiden Länder will für seinen Freiheitsbrief das größere Opfer gebracht haben, bis die Unterwaldner, die kein Pergament vorzuweisen haben, das rechte Wort finden: Unser Freiheitsbrief, verliehen vom Herrgott, steht geschrieben in unserer Brust! Den brauchet kein Kaiser und König bestätigen — der gilt, solange als *wir* es wollen!

Neue Bedrückung wächst aus den Blättern der Chronik auf, da Kaiser Rudolf zu Speyer starb: jetzt können die Männer von 1291 des geschriebenen Berichtes ganz entraten, denn sie erfuhren am eigenen Leib die Untaten der Vögte. Da wird es licht: Tell, der Befreite und Befreier, steht strahlend über der geduckten Schar und vor der neu dräuenden Not finden sich die drei Länder zum gemeinsamen Bündnis zusammen. Tell spricht den Bundesbrief von 1291 vor, vom Herdfeuer bringt ein Mädchen die brennende Siegelkerze, und mit Siegel und Schwur wird der Bund bekräftigt.

ZWEITER TEIL: 1477—1481

Wieder sitzen und stehen um die drei Tische die Eidgenossen, aber nicht mehr im schlichten Hirtenhemd von 1291, sondern in der üppigen Tracht der Reisläuferzeit: am Tisch links die Länder, rechts die Städte, in der Mitte junge Kriegersleute aus allen acht Orten. Die Siege über den Burgunderkarl werden rauschend gefeiert, und über die Verteilung der Kriegsbeute erhebt sich alsbald ein wütender Streit. Der Zwiespalt zwischen Städten und Ländern schwelt auf, da die Vertreter der Länder den Städten Zürich und Bern vorwerfen, den Streit mit Burgund eigenmächtig und zu eigenem Nutzen vom Zaune gebrochen zu haben.

Sechs fremde Gesandte bringen mit prunkhaftem Gefolge den Eidgenossen ihre Huldigung dar und überreichen neue Bündnisanträge. Die Eidgenossen verabschieden sie mit Trunk und Ehrentanz.

Böser Händel erhebt sich nach ihrem Wegzug aufs neue! Um Pensionen und freies Reislaufen geht jetzt der Streit. Die jungen Kriegersleute lassen sich von Waldmann, Diesbach und Landammann Kätzi nicht beschwichtigen und ziehen unter Hohnlachen, das Saubanner als Feldzeichen über sich, gen die

Herzogin von Savoyen. Darob neuer Zank unter den Eidgenossen; die hochfliegenden Pläne Berns und Zürichs, die Eidgenossen Herren über halb Europa werden zu lassen, stoßen sich an der Einsicht der Länder, weder Herren über fremde Knechte, noch Knechte unter fremden Herren werden zu wollen, sondern freie Männer auf eigenem Boden. Darum auch ihr Widerstand gegen die Aufnahme Freiburgs und Solothurns in den Bund, wovon sie neue Machtverstärkung für die Städte befürchten. Schon werden die Köpfe rot, die Hände zucken in aufwallendem Grimm an die Schwerter . . .

Da tritt Bruder Klaus in die Landesstube. Im Namen des Herrn beschwört er den Drachen der Uneinigkeit, warnt vor der Einmischung in fremde Händel, vor Entzweiung und Eigennutz. „Lasset und hasset den Krieg — doch so euch jemand überfallen wollte, dann streitet tapfer für eure Freiheit und euer Vaterland!“

DRITTER TEIL: 1941

In der schweizerischen Landesstube sitzen und stehen die Vertreter des Volkes von heute: Männer aller Altersstufen, Soldaten, Arbeiter, Bauern. Der Pfarrer von Schwyz liest aus der Chronik das Kapitel vom Untergang der alten Eidgenossenschaft. Von Hungersnot, Plünderung, von zerstörten Heimstätten und verödeten Ställen künden die Blätter, eine schauerliche Kriegsrechnung — und die Männer von 1941 fragen sich: Könnte so etwas je wieder kommen? Auch das Heute ist schon schwer genug: den einen drückt die Last des langen Grenzdienstes, den andern die Zwickmühle behördlicher Noterlasse, die steigenden Preise des Lebensbedarfes. In Freiheit und Liebe gilt es, so lautet die Antwort der Frauen, wieder von vorn anzufangen, auch in Armut und Not, wenn es sein muß. Ein 1798 darf es nicht mehr geben. Aber sind wir auch stark genug, um in der Stunde der Gefahr bestehen zu können? Hinz und Kunz melden sich, stehen mit ihrer Mutlosigkeit wider Tell auf, der als Wachtmeister einer Territorialkompagnie den Geist von 1291 beschwört. Was hätte die Schweiz vermocht gegen Napoleons Riesenheere? rufen die Zweifler. Es liest der Pfarrer die Zahlen der Chronik vor, da bei Morgarten, Laupen, Sempach, Näfels, am Speicher, bei Giornico und Dornach der Geist der Vorfahren über die Zahl der Feinde siegte, da selbst bei St. Jakob an der Birs 1400 Schweizer nicht besiegt, sondern vom Siegen ermüdet, inmitten der gewaltigsten Heereshaufen niedersanken. Ihren Heldengeist ruft Tell wider die Verzagten auf und reißt Soldaten und Volk hoch zum glühenden Bekenntnis: Rufst du, mein Vaterland, sieh uns mit Herz und Hand all dir geweiht!

Da meldet sich der junge Soldat, von der Kleinheit unserer Grenzen bedrückt, vom sausenden Schwung der Geschichte berührt und stellt die Frage nach den Aufgaben der Schweiz im Rufen einer neuen Zeit. Es antworten ihm die Schreie der Verwundeten, der Gefangenen aller Länder, der vom Krieg geschlagenen Männer, Frauen, Kinder: Helft uns! Die Krönung des alten Bundes kündigt Dunant, während neben der Schweizer Fahne auf den Türmen die Rotkreuzfahne entfaltet wird: Hie Eidgenoß, hie Leidgenoß! Tell schlägt die Brücke von der Pflicht der Caritas zur Pflicht der Selbstbehauptung, denn „den schützt die Freiheit nur, der sie beschützt“. Während die Glocken einfallen, versammelt sich das Volk um die Landesmutter. Sie liest den Bundesbrief, der vom Schweizervolk neu beschworen wird in Nomine Domini. Mit dem Lied „Rufst du, mein Vaterland“, das vom ganzen Volke mitgesungen wird, endet das Spiel vom Bund, von der Prüfung und der Bewährung der Eidgenossenschaft.

Wilhelm Zimmermann.



also keine illusionistische Darstellung von Kampf und Untergang, sondern eine Zeremonie, in der Gottesdienst und patriotische Ansprache von roten Schweizern eingerahmt zu einer eigenartigen vaterländisch-religiösen Kulthandlung zusammengeschlossen sind. So erreicht denn das Luzerner Festtheater seinen Höhe- und Wendepunkt in den fruchtlosen Bemühungen Arnold Otts, über die pantomimische Revue zurück ins Urelement des Festspiels, in den Umzug und erhebt sich daraus zum sakralen Zeremoniell. Aus dem Kultus ist das Festspiel hervorgegangen, zum Kultus kehrt es zurück.

Die Landesspiele der Kantone sind eine Schöpfung der Zürcher Landesausstellung von 1939. Sie hat Wesen und Wirken der Eidgenossenschaft in zwei Formen darzustellen versucht, durch die Schaustellung ‚toten Ausstellungsguts‘ in den Hallen und durch die Darstellung ‚lebendigen Ausstellungsguts‘ in den Veranstaltungen. So sind die Kantonaltage, die Theateraufführungen und Konzerte, sportliche und volkskundliche Darbietungen und die Weherschau nicht als blosser Unterhaltung, sondern als bisher kaum verwirklichte Formen moderner Ausstellungstechnik zu werten. Da die Zürcher Ausstellung thematisch aufgebaut war, kamen die Besonderheiten der Kantone nicht in eigenen Ausstellungshallen wie etwa die Staaten der Welt in nationalen Pavillons zur Geltung. Es hiess darum Formen finden, die die volkhafte und kulturelle Eigenart der Kantone darzustellen ermöglichten. So entstanden die Kantonaltage. Volk und Behörden kamen miteinander — soweit der Krieg es nicht behinderte — nach Zürich mit ihren Musikern, mit kostümierten Gruppen, mit ihrem Trachtenvolk. Zürcher Regierung und Ausstellungsbehörden erwarten die Züge am Paradeplatz. Die Fanfaren schmettern. Zylinder werden massvoll gelüftet, Hüte lebhaft geschwenkt, Hände winken, Blumen fliegen in weiten Bogen über die Menge. In grossen Empfängen, die oft in der Festhalle stattfinden, besteigen Gäste und Gastgeber die Rednerkanzeln. Die meisten Kantone künden in Konzerten oder Festspielen von ihrer besonderen Art und ihrem Streben.

Volksspiele für den kleinsten Raum, für das vierhundertplätzigte Ausstellungstheater, brachten Solothurn mit «Freut euch des Lebens» von Josef Reinhart, Zug mit der Uraufführung «Der schwarze Schumacher» von Theodor Hafner und Glarus mit «Beresina» von Georg Thüer.

Den nächstgrösseren Aufführungsraum bot das auf die Ausstellung hin neu eröffnete Kongresshaus. Die unter dem Titel «Vom Bölche bis zum Rhy» zusammengefassten Einakter zeugten für das Baselland. «Images de mon Pays» schildert in den fünf Bildern Chez nous, Le Lac, La vigne, Printemps, Patrie das Waadtland, bald in der Form der Tanzspiele von Jaques, bald in der Art der städtischen Revuen, die eine Besonderheit des Lausanner Stadttheaters unter der Leitung von Jacques Béranger sind. Der Revue vorausgeschickt hatte man eine konzertmässige Aufführung von Stücken der Viviser Winzerspiel-Musik 1889 von Hugo von Senger. «Das Bündner Spiel» zeigt in sechs Einaktern kennzeichnende Bräuche bündnerischen Volkstums. Sie wurden in sechs verschiedenen Sprachen oder Mundarten dargestellt: der Neujahrsbrauch von Jenins, die Frühlingsfeier im Engadin, eine winterliche Spinnstube in Schams, ein Hochzeitsbrauch aus Oberhalbstein, das Herbstfest aus Puschlav und die Disentiser Landsgemeinde.

In der Festhalle führten sechs Kantone ihre grossen Spiele auf. Die Aargauer waren die einzigen, die keine Bilderfolge, sondern ein einheitlich gefügtes Spiel mitbrachten. Es stellte keine aargauische Besonderheiten dar, sondern versuchte sich in einem allegorischen Schweizerstück «O userwählte Eidgenosschaft» von E. B. Gross und H. Forster mit Musik von Werner Wehrli. Fratzen des Kollektivismus wollen den Arbeitslosen bald zu leeren Freuden und bald zu entgeisterter Arbeit verführen. Ihnen entgegen treten als drei Tellen Bauer, Kaufmann, Arbeiter und nehmen die Verzweifelnden wieder auf in die Gemeinschaft der Schaffenden. Die Schaffhauser errichteten für ihr Festspiel «Hie Schaffhausen» von Albert Jakob Welti einen Uhrturm, dessen Glocken nicht die Stunden, sondern die Zeitenwenden schlagen von der Gründung des Klosters Allerheiligen bis zur Gegenwart. Aus allen Teilen des Kantons Tessin strömte das Volk, um den Mitlandsleuten in Zürich im Spiel «Sacra Terra del Ticino» von Guido Caviglioli mit Musik von Giovanni Battista Mantegazzi ein wahres Abbild des Tessiner Menschenschlages zu geben. Freiheit, Leiden, Arbeit, Festtage, Vaterland nennen sich die fünf Bilder, die das Volksleben in der Spanne zwischen Franzosenzeit und Gottharddurchstich schildern. Die Fryburger zeigen in ihren vierundzwanzig «Scènes fribourgeoises» von Paul Bondallaz mit Musik von

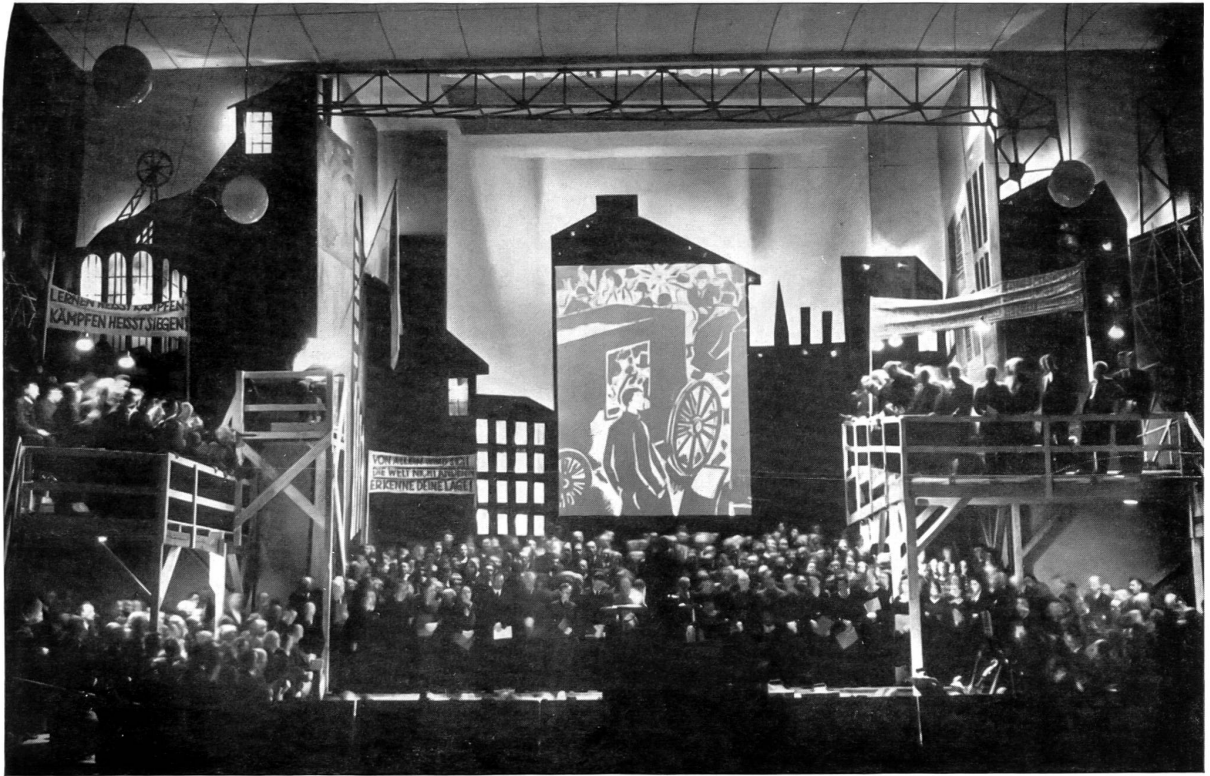
Joseph Bovet, Glauben, Bräuche, Lieder und Tänze ihres Kantons. Die Appenzeller künden ihr Volksleben in der Bilderreihe «Mer sönd halt Appezöller» von Restoni Räss. Im Basler-Stadt-Spiel «Underem Lällekeenig» von Fritz Knuchel mit Musik von Hans Haug brechen als Naturgewalten aus der Tiefe Greif, Leu und Wilder Mann hervor. Naturdämonen umtanzen sie. Die Erscheinung des ‚Tod von Basel‘ vertreibt die Spukgestalten. Mit seinem Riesenschatten auf der Rückwand steht der Tod auf dem obersten Treppenabsatz, indes an ihm vorbei Gestalten der Basler Totentänze in die Tiefe steigen. Die Mutter tritt dem Tode entgegen. Eine neue Melodie erwacht. Die Jugend stürmt über die Bretter. Die alten Meckerer werfen erschrocken die Hände. Ehre Einwürfe werden von der Jugend fröhlich aufgefangen. Eine Schnitzelbank endet das Bild in baslerisch-froher Laune. Ein zweites Bild zeigt, wie die Basler die Arbeitslosigkeit durch den Arbeitsrappen bekämpfen, in einem dritten sind Geld und Gott einander gegenübergestellt in den Sinnbildern der Mustermesse und der Münsterkonzerte. Das vierte Bild mit dem Morgenstreich zeigt den Stadt-Staat im Spiegel der Narrenfreiheit. Die Basler hatten die Zürcher Bühne in der Musterhalle aufgebaut: so konnten sie in Zürich mit einem von Oskar Wälterlin wohlvorbereiteten Spiel glänzen.

Geschichte ist in den Ausstellungsspielen nur ausnahmsweise einmal, am breitausladendsten in «Hie Schaffhausen» dargestellt. Der Wunsch, lebendiges Ausstellungsgut der Gegenwart zu zeigen, führt zwangsläufig zum Bilderspiel. Alle versuchen, auf der dekorationslosen Treppen- und Podienbühne der Festhalle zurechtzukommen. Die Appenzeller stellen ein paar Tannen und ein Holzkreuz auf. Die Tessiner malen linear und flächig gehaltene Tessiner Landschaften auf hohe Wände. Die Schaffhauser rüsten im Spiel allmählich eine reichgegliederte Szene auf. Die Freiburger und Basler kommen wie das «Wettspiel» ohne Zutaten aus. Neue Inhalte — bäuerliches und städtisches kulturelles Streben — überall, aber keine neue Formen künden sich an. Einen Ausgleich zwischen ‚Drama‘ und ‚Festspiel‘, zwischen folgerichtig entwickelter Handlung und loser Bilderreihe versucht nur das Aargauer Spiel. Alle andern Aufführungen sind Revuen, denen der rote Faden irgend einer Handlung völlig fehlt. Welti versucht wenigstens

zeitlose Kräfte den zeitbedingten Geschichtsbildern gegenüberzustellen und so im Fliessenden das Dauernde aufzuweisen. Immerhin: mit den Landesspielen der Kantone ist als Sonderform das Ausstellungsspiel entstanden, das darzustellen ermöglicht, was in Hallen nicht ‚ausgestellt‘ werden könnte.

Die Eidgenössischen Spiele.

Schwyz ist bisher der einzige Ort, in dem die Eidgenossenschaft im Rahmen schweizerischer Staatsfeiern Festspiele darstellen liess. Am 20. Juni 1890 hatte die Bundesversammlung beschlossen, die Sechshundertjahrfeier der Gründung des Bundes in der Urschweiz zu begehen. Schwyz hatte der Eidgenossenschaft den Namen gegeben. Schwyzer sind als die eigentlichen Gründer des Bundes anzusprechen. In Schwyz sind die ältesten Bundesurkunden erhalten. Schwyz hatte seit den fünfziger Jahren besondere Erfahrungen auf dem Gebiet des Freilichttheaters. Man hatte mit politischen Fasnachtsspielen begonnen und war allmählich zum vaterländischen Spiel weitergeschritten. Aus dieser Ueberlieferung heraus brachten die Schwyzer ihre Vorschläge. Der Deutschlehrer am Gymnasium, Anton Dominik Bommer, legt seinen Entwurf der Eidgenössischen Kommission vor, der mit andern Conrad Ferdinand Meyer und Pfarrer Heinrich Weber angehörten. Die Enttäuschung war nicht gering und man beauftragte Adolf Frey, den Dozenten für deutsche Literatur an der Zürcher Hochschule, mit der Abfassung eines kunstgerechteren Spiels. Bundesschwur, Morgarten, Laupenstreit, Ankunft der Leiche Winkelrieds in Stans, Bundesschwur in Truns, Wengi, Pestalozzi in Stans waren die sieben Szenen. Aber nun entbrannte der Kampf. Die Schwyzer drohten, ‚wenn man ihren Text nicht annehme, so werde sich die ganze Japanesen-Gesellschaft zurückziehen und sich in keiner Weise am Festspiel beteiligen‘. Ihre zielbewusste Haltung entschied den Streit zwischen ‚Literatur‘ und ‚Theater‘. Im Vorspiel suchen Jäger, Hirten und Fischer eine neue Heimat. Auf einem Felsen erscheint die Freiheit, umgeben von den Figuren Ordnung, Recht, Arbeit und Genuss. Und die Einwanderer bleiben. In der ersten Szene treten die ersten Eidgenossen nach der Botschaft vom Tode Rudolfs zum Bund zusammen. Als Zwischenspiel zeigt sich von Gesängen begleitet das ‚lebende Bild‘ von Tells Schuss in Altdorf. In der zweiten Szene kommen die Sieger von Morgarten



Zürich 1938. Arbeiter-Festspiel «Jemand» vor Gericht. Chorwerk von Hans Saal.



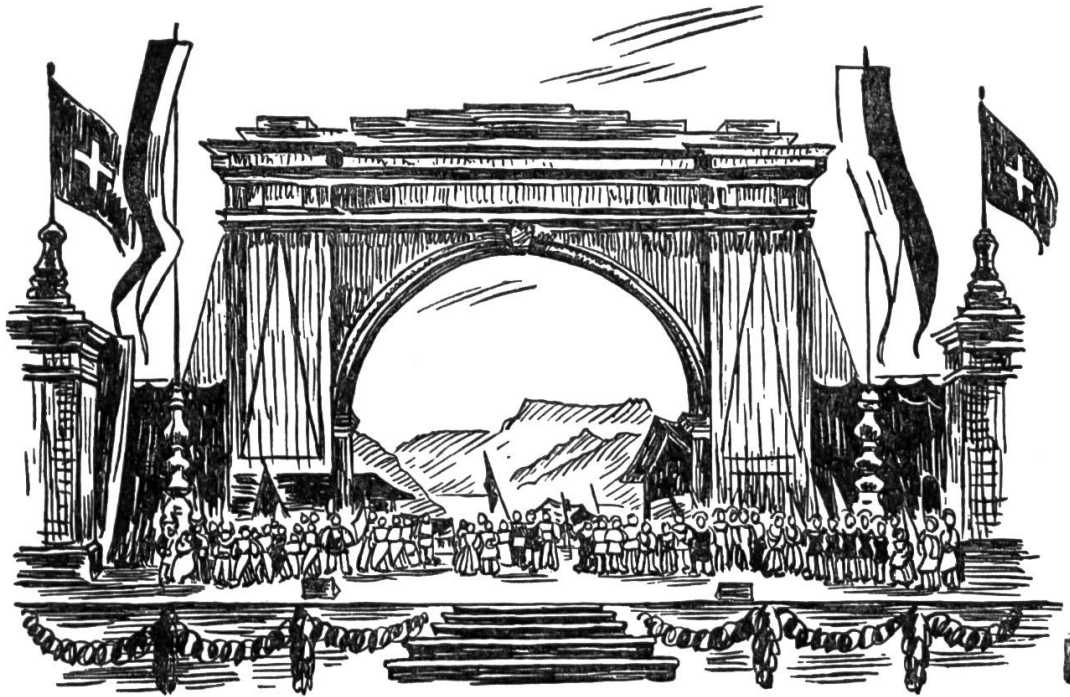
Zürich. «Das eidgenössische Wettspiel» von Edwin Arnef. Offizielles Festspiel der Landesausstellung 1939 in der Festhalle. IV. Akt: Bau des Landsgemeinderings.

zur Erneuerung des Schwurs nach Brunnen (,erste Dimension': Geschichte); auf der Hinterbühne erscheint als ,lebendes Bild' der Rütlichschwur (,zweite Dimension': Mythos); vor der Bühne fährt ein Schiff mit der Schweizerjugend in den Kantonstrachten vorüber; sie singen «Von Ferne sei herzlich gegrüsset», (,dritte Dimension': Gegenwart). Im nächsten Zwischenspiel folgt als lebendes Bild Winkelrieds Tod. Die dritte Szene zeigt zuerst den Uebermut der Burgunder im Lager vor Murten und hernach das Gebet der Eidgenossen vor der Schlacht. Die vierte Szene zeigt Bruder Klaus auf der Tagsatzung in Stans und hernach im ,lebenden Bild' Schultheiss Wengi, die fünfte Pestalozzi in Stans. Im Nachspiel «An der Bundesfeier in Schwyz» grüsst der Prolog ,die Edlen, die den Bund gegründet' und ,die Lebenden, die wie ein Heereszug erscheinen'. Wenn der Vorhang aufgeht, wird im Hintergrund Mutter Helvetia sichtbar, ,umgeben von allegorischen Figuren, welche schweizerische Landesteile, Städte, Ströme, Zustände darstellen. Sämtliche Personen aus den bisherigen Teilen des Festspiels — die dahingeschwundenen Geschlechter des Schweizer Volkes — vereinigen sich um Helvetia zu einer Massengruppe. Unter rauschender Musik zieht das Schweizer Volk der Neuzeit grüssend und huldigend im Festzug vor Helvetia . . . Ihm folgen die Schweizer Jugend und die Schweizer Berge, von Gnomen umringt'. Nach dem Schlusswort der Helvetia schwingen alle Gruppen ,in freudiger Bewegung Waffen, Fahnen, Tücher. Die Festmusik intoniert das Lied «Rufst du mein Vaterland», in das alle Gruppen und sämtliche (siebzehntausend) Zuschauer einstimmen'. ,Zehntausendstimmig erscholl der Beifallsruf zum Schlusse, das Schwenken der Hüte und Tücher wollte nimmer aufhören, eine Danksagung, wie sie noch nie so grossartig und aufrichtig erlebt worden. Und sie war treu verdient. Erhebender nicht und auch nicht prächtiger hätte dem Vaterlande zu seinem Jubeltage gehuldigt werden können . . . ' Das war die Stimme des Volkes. Adolf Frey gab ,rationale Historie'. Schwyz gab ,Historie sub specie aeternitatis'. Frey schrieb die besseren Verse. Schwyz schrieb ein ,sakrales Staatsspiel', wie seine ,Dreidimensionalität' beweist. Das Schwyzer Spiel war altmodisch, aber zeitloser in der Form, Freys Werk ist anno 1891 moderner, in seiner rein stofflichen Historienmalerei aber zeitbedingter und für eine Festaufführung des Volkes zu schwunglos und zu diesseitig.

Die entscheidenden Festspiele der Zukunft, Carl Albrecht Bernoullis «Sankt Jakob», Edwin Arnets «Wettspiel», Denis de Rougemonts «Nicolas de Flue» knüpfen nicht an Adolf Freys, sondern ans ‚primitive‘ Schwyzer Bundesfeierspiel an, in dem jene höhere Welt noch lebt, die die folgenden Geschlechter sich erst wieder aufbauen müssen.

Fastnachtsspiele und Staatsspiele werden in Schwyz auch in der Folgezeit wieder aufgeführt. Als die Japanesen 1907 die Fünfzigjahrfeier ihrer Gesellschaft begingen, schrieb Seminardirektor Jakob Grüniger ein ‚einheitlich dramatisches Werk mit literarischem Wert‘ «Das Glück in der Heimat». Die Fastnachtsfreude ist ins Vorspiel verbannt und in mundartliche Zwischenspiele, die Pfarrer Martin Marty schrieb. Geschildert wird Divicos Zug nach Gallien, seine Niederlage und die Rückkehr der Helvetier in die ger zwei Chöre vertont, die im Japanesen-Archiv erhalten sind. verlassene Heimat. Othmar Schoeck hatte als Einundzwanzigjähri- Nach dem ersten Weltkrieg schreibt der Luzerner Peter Halter für die Schwyzer ein Friedensspiel. Es zeichnet die friedliche Schau der Berner Landesausstellung nach, die Kriegserklärung, den Aufbruch der Truppen an die Grenzen, erinnert mit Humor an die Käse- und Brotkarten und preist in machtvollen Chören den Frieden. Die Jungen sind begeistert. Die Alten haben ihre üblichen tausend Bedenken. Ihre Unentschlossenheit trägt den schönen Plan zu Grabe. Zur Archivweihe am ersten August 1936 spielten die Japanesen — die Schwyzer Freilichtspielleute nennen sich so nach einem ihrer ersten Spiele, «Die Schweiz in Japan» von 1863 — «Die erste Schwyzer Landsgemeinde» von Paul Styger. Die Aufführung war der Auftakt zur Sechshundertfünfzigjahrfeier des Bundes im Sommer 1941.

Die Frage, ob eine Staatsfeier mitten im zweiten Weltkrieg verantwortet werden dürfe, wurde in Bern und Schwyz eingehend geprüft. ‚Der Entschluss zur Durchführung der Feier ist damals nicht trotz, sondern gerade wegen der Arglist der Zeit zustande gekommen‘, meldet das Bundesfeierbuch, ‚bot sich doch Gelegenheit, einmal nicht mit Notverordnungen, Kriegsvorschriften und neuen Steuern, sondern mit anschaulich und hinreissend gestalteter Schweizer Geschichte den Eidgenossen zu zeigen, nicht nur, was es kostet, die Schweiz zu erhalten, sondern auch, was es kosten würde, sie zu verlieren . . . Von Anfang an war klar, dass die Feier kei-



Bühne zum Bundesfeierspiel in Schwyz 1891.

nesfalls zu einem «Fest» erniedrigt werden dürfe. Es war weder Zufall noch eine Marotte des Ausdrucks, dass der Raum, der für die Bundesfeier hergerichtet wurde, nicht Festplatz, sondern Feierstätte hiess. Dem Wort und der Sache nach verpönt waren auch Festhütte, Triumphbogen, Brillantfeuerwerk, Vergnügungspark, Bankette, Tanzanlässe.

Schwyz erwartete für die Bundesfeier 15 — 20,000 Besucher. Für jede der 18 geplanten Aufführungen an den Samstagen und Sonntagen im August und September sah es mindestens 4000 Sitz- und 2000 Stehplätze vor, eine Voraussicht, die sich bestätigte. Die Aufführungen waren in der Folge durchschnittlich von über 5300 Personen besucht. Caesar von Arx knüpft in seinem Bundesfeierspiel zwar nicht an den Geist, aber doch an die Technik des Schweizer Spiels von 1891 an. An Stelle der fünf historischen Bilder treten drei: Gründung 1291, Wende 1481, Bewährung 1941. Der Dichter setzt seine drei Geschichtsszenen, die im Freilicht zur Aufführung kommen werden, in eine ‚schweizerische Landesstube‘ mit einem Herd auf der einen und einem Kreuz an der Wand auf der andern Seite. Auf einem ‚pultförmlichen Tisch‘ liegt die Schweizer Chronik. An drei Tischen sitzen drei Akte lang die Eidgenossen und wirken damit noch kleiner, als sie auf der Freilichtbühne ohnehin aussehen. Architekt Hans Hofmann, der Erbauer der Zürcher Landesausstellung, findet eine Bühnenlösung, die dem Dichter und

den Spielerfordernissen gerecht wird. Die Feierstätte besteht aus zwei Teilen, aus der Fahnenhalle und dem Freilichttheater. Aus Holz und Granit. Aus dem ‚Hügel‘ hinter der ‚Landesstube‘ wird eine Galerie, die den Spiel- und Zuschauerraum von drei Seiten umfasst, indes die Fahnenhalle die vierte Seite umschliesst. Die Bühne ist zwischen den Beleuchtungstürmen sechzig Meter breit, die Akustik so gut, dass auf die eingebauten Lautsprecher verzichtet werden kann. Das Blasorchester ist, was klanglich kein Vorteil war, zwischen Galerie und Szenenrückwand aufgestellt. Aus dem «Kreuz an der Wand» wird ein den ganzen Raum überragendes Holzkreuz als christliches und eidgenössisches Wahrzeichen des Bundes. Da kein Vordervorhang angebracht ist und das Spielbild auch nicht aus der Dunkelheit herauswachsen kann, weil die Aufführung noch im Tageslicht beginnt, treten die Spieler von allen Seiten auf und bringen damit Farbe und Bewegung ins Spiel um die Wirtshaustische. Die Kostümierung ist, um Gruppen und Handlungen auf weite Distanzen verständlicher zu machen, im ersten und zweiten Teil auf heraldische Farben abgestimmt.

Aus dem feierlichen Musik-Vorspiel erklingt der Chor «In Nomine Domini». Das Herdfeuer wird entzündet. Die Vertreter der drei Länder sitzen um die drei Tische und hören zu, wie der Pfarrer von Schwyz aus der Chronik, dem Weissen Buch von Sarnen liest. Bald fahren sie zustimmend, bald schimpfend dazwischen. Sie geraten über den Wert der Bundesbriefe in Streit und versöhnen sich schliesslich im Gedanken, dass die Briefe solange bestehen, als sie ihre Freiheiten kämpfend zu verteidigen bereit sind. Bis dahin klingt eine altertümelnde mittelhochdeutsche Prosa. Auf einmal geht die Chroniklesung in direkte Handlung über. Drei Männer erzählen, was sie von den Vögten Leides erfuhren, erzählen es in jenen hochdeutschen und gereimten Knittelversen, die schon im Aarauer Spiel von 1924 standen. Und siehe: die Verse klingen wuchtig und einprägsam. Tell tritt in die Stube und erzählt in den ‚Aarauer Versen‘ vom Sprung aus dem Schiff und vom Schuss in der hohlen Gasse, um schliesslich, wie im Alten Urner Spiel, den Schwur vorzusprechen. Während der Siegelung des Bundesbriefes klingt es aus der Ferne «O userwählte Eidgnosschaft». Das Musikzwischenstück führt aus der feierlichen Stimmung des ersten in den lockern Landsknechteübermut des zwei-



Bruder Klaus bringt den Frauen das Feuer wieder, das sie im Herd verlöschen liessen. Aus dem zweiten Akt des Bundesfeierspiels 1941. Schwyz.

ten Aktes hinüber. Gemessenen Schrittes nahen die Vertreter der Acht alten Orte. Der Chronist liest vom Burgunderkrieg, vom Sieg der Eidgenossen, von der reichen Beute. Der entstandene Streit wird unterbrochen vom Aufzug der fremden Gesandten. Die stolzen Schweizer erheben sich nicht von ihren Sitzen. Aufs neue entbrennt der Zank. Die Jungen werfen den Alten das Pensionennehmen vor: ‚Wend ihr deheim Pensionen nit Ion, so wend wir hinaus auf Beute gon‘. Sie brechen auf zum Zug nach Savoyen. Noch mehr geraten Städter und Länder aneinander. Es geht um die Aufnahme von Fryburg und Solothurn in den Bund. Die Waffen blitzen. Bruder Klaus tritt dazwischen. Die hoffärtigen Frauen haben das Herdfeuer erlöschen lassen. Klaus bringt es wieder. Das Gloria klingt. Die Musik geht über in Kriegsgeschrei. Dritter Akt. Die Armee marschiert auf den rückwärtigen Galerien auf. An den Tischen sitzen die Männer von heute. ‚Eine verarmte

Schweiz , das ist das Ende'. ‚Das ist der Anfang einer neuen Eidgenossenschaft' tönt es bestimmt aus dem Mund der Landesmutter; ‚Gesegnet die Not, die uns zurückführt zu den Quellen des Bundes'. Die Männer schöpfen Mut. ‚Ein 1798 gibt es für uns nicht wieder'. Den Kleingläubigen, die an der Kraft des Schweizer Soldaten zweifeln, tritt Tell, ‚jetzt Wachtmeister in einer Territorialkompagnie' entgegen. Wie im Aarauer Spiel wird das ‚Rufst du mein Vaterland' im Chor gesprochen. Dem jungen Soldaten, der keine rechte Aufgabe vor sich sieht, antwortet ‚ein würdiger Greis, in dem der Zuschauer Henri Dunant' erkennt. Die Fahnen mit dem weissen und dem roten Kreuz werden an den Türmen entfaltet: ‚Hie Eidgenoss — hie Leidgenoss. Jene steht unter dem Schutz der Welt, diese zu schützen ist unsere Pflicht'. Die Jugend marschirt singend auf die Galerien. Mit brennenden Fackeln. Das Volk von 1291 und 1481 vereint sich mit dem Volk von heute zur Erneuerung des Schwurs. — Das Spiel war nur ein Teil der Gesamtfeier.

I. RÜTLI

II. SCHWYZ

III. RÜTLI

Vorfeier	Hauptfeier							Nachfeier
	A Gottes-Dienst	B Staats-Feier					C Gottes-Dienst	
Nacht		1.	2.	3.	4.	5.		Tag
	In der Pfarrkirche Schwyz für die Ur-schweiz	Empfang auf der Felerstätte	Kunstwerke	Armee	Staat	Felerspiel	Felersstätte : kathol., Archivmatte : reform. für alle Schweizer	
Zeichen :								
Feuer Stafettenläufer	Pontifikal-Amt	Hissen der Kantons- und Schweizer fahnen	Über-gabe Malerei Plastik	Flieger Défilé Armee-spiel	Feuer	Theater	Messe — Gebet	Schwur
Wort :								
Land-ammann von Uri	Predigt	Landam-mann von Schwyz	Drei Reden	General	Bot-schaft des Bundes-rates	Dichter Kompo-nist	Predigten	Bundes-präsi-dent

Den Gesamtrahmen bilden die beiden Staatsakte auf dem Rütli. Die geweihte Stätte bildet zu allen Zeiten Anfang und Ende unseres Staatswesens. Das Rütli ist der reale und geistige Raum des Schwurs und damit die Mitte der Eidgenossenschaft. Inmitten der Urschweiz standen die Männer zum Schwur zusammen, unter freiem Himmel, im Angesicht des dreieinigen Gottes, den sie durch ihre drei erhobenen Schwurfinger als Zeugen und Bundesgenossen ‚beschworen‘. Die Eidgenossenschaft beruht auf keinem Mythos, sondern auf einer christlichen Realität. Auf dem Rütli ist vor 650 Jahren das heilige Feuer der Eidgenossenschaft entzündet worden: hier ist es zur Jahrhundertfeier in einem festlichen Zeremoniell wirklich entfacht und von Stafettenläufern in alle Kantonshauptorte und in manchen Kantonen in alle Gemeinden getragen worden. Deutete die nächtliche Entzündung des Feuers darauf, dass der erste Bund vor den Augen der Welt verborgen begründet wurde, so treten am zweiten August Behörden und Volk am hellichten Tage aller Welt sichtbar, aller Welt hörbar auf dem Rütli zusammen. Friedrich Schillers Rütli-Szene aus dem «Tell» wird Auftakt zur Erneuerung des Schwurs aller Eidgenossen.

Die Feier in Schwyz umfasst sieben Staatsakte. Zwei Gottesdienste, die den religiösen Rahmen bilden, sind Anfang und Ende und erinnern daran, dass der älteste Bundesbrief mit der Anrufung Gottes beginnt („In nomine Domini“) und endet („Diese Vereinbarungen sollen mit Gottes Hilfe ewig dauern“). Zwischen den Gottesdiensten stehen fünf weltliche Staatsakte.

Der Empfang. Volk und Behörden ergreifen Besitz von der Feierstätte. Sie durchschreiten das Dorf mit den Familienfahnen an den Häusern. Sie durchschreiten die Halle mit den Gemeindefahnen. Sie sind Zeugen des Hissens der Hoheitszeichen der Kantone und des Bundes.

Die Uebergabe der Kunstdenkmäler vor und im Bundesbriefarchiv werden zum beglückenden Zeugnis eidgenössischen Kulturwillens. Wie das Bundesfeierspiel beschwören sie drei Zeitalter und drei Grundkräfte: das Wandbild von Walter Clenin in der Haupthalle die Bundesgründung auf dem Rütli, das Wandbild von Maurice Barraud in der Treppenhalle Bruder Klaus, den Versöhner streitender Brüder, das Standbild von Hans Brandenberger vor

dem Archiv den Wehrmann von heute, der zu jeder Zeit bereit ist, für das Land Gut und Leben einzusetzen.

Das Défilé vor dem Bundesbriefarchiv deutet an, was das Schweizer Volk zu allen Zeiten mit der Waffe in der Hand verteidigen wird: das Recht auf jene Freiheit und Unabhängigkeit, die die Jahrhunderte alten Dokumente und Siegel von Geschlecht zu Geschlecht verbriefen.

Das Bundesfeuer wird von den Schwyzer Stafettenläufern auf den Hauptplatz getragen, von dem aus das ganze Volk durch den Rundspruch die Botschaft des Bundesrates mithört. In allen Kantonshauptorten wird mit der Rütlifackel das Bundesfeuer entzündet.

Dass ein Volksspiel Höhepunkt einer Staatsfeier werden kann, bei der Bundespräsident und gemeiner Mann auf den gleichen lehenlosen Bänken zusehen, ist nur in einem Volksstaat denkbar.

d. Spiele des bürgerlichen Festkreises.

Im ‚Bürgerlichen Festkreis‘ fassen wir die Spiele der Berufsstände, der eidgenössischen Vereine und Ausstellungen zusammen. Fast alle diese Werke strömen aus dem engen Bereich der Berufs- oder Vereinsziele hinaus ins Politische wie die Arbeiterspiele oder ins Vaterländische wie die Vereinsfestspiele der Sänger, Schützen und Turner und die Landesausstellungsspiele.

Festspiele der Berufsstände.

Bauern. Die eindrücklichsten berufsständischen Veranstaltungen verdanken wir den schweizerischen Trachtenfesten in Genf, Altdorf, Rorschach, Rigi, Zürich, Schwyz und Rütli. Die alle zwei Jahre stattfindenden Trachtenfeste werden stets zu glänzenden Manifestationen unseres Bauernstandes. Volksliedvorträge wechseln mit Aufführungen von Volkstänzen und Volksbräuchen. Grossartige Farbakkorde schaffen die Trachten. Auf dem Rütli spielten 1941 die ‚Tallüt vo Schwyz‘ das Alte Urner Spiel vom Tell in der heutigen bäuerlichen Werktagstracht. Wundersam klangen Heute und Einst, Wirklichkeit und Illusion ineinander und man fühlte: Tell lebt mitten unter uns wie einst und immer. Alle Elemente des Spiels sind im Trachtenvolk echt wie kaum irgendwo vorhanden — zu Spielhandlungen sind sie bisher nur in dörflichen und regionalen Kreisen verschmolzen worden wie 1934 in Mett-

menstetten. Heinrich Waldvogel setzte das Trachtenvolk ins Ende des 18. Jahrhunderts zurück und liess die Bauern gegen das Stadtr Regiment die Freiheit erkämpfen. Es endet mit der Errichtung des Freiheitsbaumes.

B ü r g e r. Die Festspiele der bürgerlichen Berufverbände spiegeln während Jahrzehnten Behaglichkeit und Wohlergehen. Gottfried Kellers einziges Festspiel «Die Johannisnacht» wurde 1876 zur Becherweihe der zürcherischen Zunftgesellschaft zur Schmieden geschrieben. Zur Geisterstunde versammeln sich Zunftmitglieder vergangener Jahrhunderte, erzählen von ihrem Leben und Sterben und trinken erfreut aus dem neuen Zunftbecher. Wie durch die Heroldsprüche des Alten Urner Spiels vom Tell geistert die ganze eidgenössische Geschichte durch die Zunftsprüche Gottfried Kellers.

Ich trink's euch zu — mich dünkt, die Glieder
Durchströmt ein Hauch des Lebens wieder!

Carl Albrecht Bernoulli hat «Die Johannisnacht» 1919 in sein Gottfried-Keller-Spiel übernommen und ihm damit eine neue Aufführung beschert. Im gleichen Jahre schrieb er in Basler Mundart zur Fünfzig-Jahrfeier des Schweizerischen Buchdruckervereins die «Streickbrecher». Wenigstens im Titel wetterleuchten die politischen Kämpfe der Zeit. Im Spiel erscheinen Basler Buchdrucker der Humanistenzeit und beglückwünschen die Nachfahren zu ihren Fortschritten. Auch Leopold Hess beschwört den Geist der Ahnen, um mit «Christoph Froschauer» in anmutig gereimten Versen den Neubau der Kunstanstalt Orell Füssli zu feiern. In Le Locle haben die Uhrmacher 1941 mit dem Festspiel «Daniel Jean-Richard» von Jean Pallaton und Marcel Dubois den Gründer der Uhrenindustrie in den Neuenburger Dörfern geehrt. Die Eisenbahner priesen in ihrem Bilderspiel «Die Räder rollen» von Otto Schaufelberger die fabelhafte Verkehrsentwicklung von der Gotthardpost zur Gotthardbahn. Gruppen aus allen Landesteilen haben sich zusammengetan und an der Aufführung in der Festhalle der Zürcher Landesausstellung mit ihrem Monsterspiel weit über Mitternacht hinaus zu singen und zu mimen gehabt. In S a n k t G a l l e n feierte der Gewerbeverband 1935 sein hundertjähriges Bestehen mit Werner Johannes Guggenheims «Der neue Bund». Im Stadtpark stand von Linden und Pappeln überragt die Architekturszene. Stufen führen

auf die fünfunddreissig Meter breite Unterbühne, seitliche Treppen auf ein Mittelpodium, dessen drei nahe beieinander liegenden Türen die Szenenwand durchstossen. Auf den Zinnen der Mauer befindet sich die Oberbühne für die Erscheinungen der alten Eidgenossen. Die Gruppen Meister und Gesellen, Herren und Unternehmer, Arbeiter, Bauern sehen nur ihre eigenen Nöte und Wünsche. Jeder steht auf gegen jeden. Die Ordner als Vertreter einer entseelten Bürokratie vermögen die Gegensätze nicht mehr zu überbrücken. Sie setzen Macht gegen Recht. Der Kampf entbrennt. Alle menschlichen Werte drohen vernichtet zu werden. Was in den Kämpfen der selbstsüchtigen Gruppen zugrunde geht, empfinden am tiefsten die Frauen. Die Toten fielen nicht als Helden, sondern als Opfer blinder Parteiung. Die Jugend ruft zu Besinnung und Umkehr. Der Jüngling beschwört den ewig jungen Geist der Eidgenossenschaft: Tell, den Helden der Tat, Winkelried, den Helden des Opfers, Bruder Klaus, den Heiligen Gottes, Wengi, den Helden der Versöhnung, die Männer von 1798 beschwören das Gespenst des Zusammenbruchs, Pestalozzi weist den Weg der alle Gegensätze umspannenden Liebe und Güte. Die Beschwörung der guten Kräfte hilft die Not überwinden. Die versöhnten Gegner schwören den Schwur des neuen Bundes, den über die Jahrhunderte hinweg Tell vorspricht. Das ist die Botschaft des Spiels: das Heil kommt nicht aus irgend einer Fremde, es kommt auch nicht von den buntkostümierten Helden der alten Geschichte, sondern aus dem Ideengut, das sie für alle Zeit und also auch für uns verkörpern und das im Herzen jedes Eidgenossen lebt, wenn er nur die Gnade hat in sich selber hineinzuhorchen. Dialoge, Sprechchor, Singchor, Musik halten sich wie in wenigen Festspielen glücklich die Wage. Zeitgenossen und Ahnen werden als wirkende Kräfte unseres Staatswesens empfunden und damit ins Sinnbildliche und Gältige erhoben.

A r b e i t e r. Das Arbeitertheater ist fast immer sozialistisches Parteitheater. Gedanken und Formen strömen ihm allemal aus fremden Ideologien und fremden Formen zu. Nichts ist die Heimat, alles die ‚Welt‘. Das « **W e l t g e s i c h t** » von Erwin Brüllmann mit der Musik von Werner Wehrli, Kreuzlingen 1930, nennt sich ‚Bühnenkantate für darstellende Figuren, Chöre und Orchester‘ und ist eine Allegorie mit melodramatisch begleiteten Sprech-

chören und gelegentlich eingestreuten Chorliedern. In Bern wurde 1930 « V ö l k e r f r e i h e i t » von Alfred Fankhauser anlässlich eines Arbeiter-Sängerfestes aufgeführt. Vier Bilder. Die Aufrichtung des Klassenstaates zeigt das erste, in dem die Kirche die Rolle der ‚falschen Tröster‘ spielt. Die bürgerliche Revolution bringt die ‚neuen Mächtigen‘ ans Ruder, die nichts zu bieten haben als ‚freies Kaufen‘. Die proletarische Revolution beschwört Pestalozzi, den ‚Genius der Gütigen‘, Karl Marx, den ‚Führer der Has-senden‘, Rosa Luxemburg, den ‚Genius aller Mütter der Erde‘. Mit ihnen erringt die Revolution den Sieg. ‚Neue Welt, befreites Volk‘ heisst das Schlussbild. Landleute, Industriearbeiter und geistig Schaffende bringen die Früchte ihrer Arbeit und sprechen im Chor:

‚Unsere Hände, unsere Gedanken schaffen.

Unsere Werke kreisen, ein Strom des Segens,

rings in den Landen, wir tauschen die Güter; wir handeln;

Ueberfluss ist nirgends, und nirgends Mangel.‘

Sprech- und Bewegungschöre in roten Gewändern beherrschen die Szene. Die Gesänge werden im Orchester gesungen. Das Ganze wirkt als szenisches Oratorium. « F l a m m e n d e r F r e i h e i t » von Otto Zimmermann wurde 1934 auf der Allmend in Luzern anlässlich eines Arbeiterturnfestes aufgeführt. Gespielt wurde in der Arena des Sportplatzes. Auf drei Seiten stand dichtgedrängt das zuschauende Volk. Auch hier herrschen Bewegungs- und Sprechchöre. Paukenwirbel und Fanfaren. Scheinwerfer sprühen ihr Licht auf Menschenknäuel. Sie erheben sich. Sie sondern sich zu Gruppen. Sie drängen kämpfend aufeinander ein, bis Posaunen das Nahen der Lichtbringer künden. Fakeltanz um die mächtig auflohende Flamme der Freiheit. Ein Gewaltherrscher im Kostüm Neros naht mit seinem Gefolge. Gladiatorenkämpfe versinnbildlichen die Macht. Die Masse schreit: ‚Es herrsche die Gewalt! Löscht aus die Flammen!‘ Der Schluss feiert die Ueberwindung der Gewalt durch die Flamme der Freiheit. Was Emile Jacques-Dalcroze als Mittel musikalischer Erziehung begonnen hatte, ist auf manchen Umwegen zum Mittel proletarischer Agitation geworden, die hier ausnahmsweise nicht unschweizerisch klingt und aus der Heimerde heraus aller Welt Friede und Freude bringen möchte.



Jemand vor Gericht. Holzschnitt aus der «Passion eines Menschen»
von Frans Masereel.

Das Chorwerk «Jemand», das 1938 im Limmathaus Zürich von achthundert Arbeitern dargestellt wurde, nennt sich eine weltliche Kantate. Die Anregung dazu kommt von der 1918 entstandenen Holzschnittfolge «Die Passion eines Menschen» des Flamen Frans Masereel. Es ist der Leidensweg eines Armen vom Tage der unehelichen Geburt bis zum Augenblick, da er als Aufrührer an die Wand gestellt wird. Entscheidend ist etwas anderes. Die Passion des Menschen ist die Passion Christi, übertragen auf einen

Proletarier der Gegenwart. Schon in Fankhausers «Völkerfreiheit» waren ähnliche Parallelen angetönt. Hier sind sie zu Ende gedacht. Die Gleichsetzung klingt in zahlreichen Sprüchen direkt an die Bibel an. Ein paar Bibelzeilen setzen ein und proletarische Weisen des 20. Jahrhundert führen den begonnenen Satz zu Ende. Ein proletarisches Mysterium seltsamer Art: Sprecher ist der Evangelist. Richter ist Pilatus. ‚Jemand‘ ist Christus.

Sprecher: Da sie aber Jemand ergriffen hatten, stellten sie ihn vor ein Sondergericht. Und der Richter erhob sich und sagte:

Richter (Rezitativ): Wessen ist dieser Mensch angeklagt?

Sprecher: Da standen auf die falschen Zeugen im Saal und riefen:

Chor: Er hat gesagt, dass die armen Leute nicht mehr arm und die reichen nicht mehr reich sein dürfen!

Sprecher: Und der Richter wandte sich an Jemand und fragte:

Richter (Rezitativ): Hast du das gesagt?

Sprecher: Jemand aber schwieg.

Chöre: Er schweigt? Was soll das bedeuten? Was will er verbergen? Es geht um sein Leben, es geht um seinen Kopf!

Sprecher: Da erhob sich der Ankläger und sagte:

Ankläger (Rezitativ): Angeklagter, gehörst du einer Partei an?

Sprecher: Jemand aber antwortete:

Stimme: Ich bin geboren und in die Welt gekommen, dass ich die Wahrheit sagen soll.

Sprecher: Da fragte der Richter:

Richter (Rezitativ): Was ist die Wahrheit?

Sprechchor: Das, was nicht in euren Zeitungen steht!

Das, was nicht von euren Kanzeln gepredigt werden darf.

Das, was nicht in euren Schulen gelehrt wird.

Das, was nicht von euren Richtern erkannt werden darf.

Das, wovon die Herrschenden zittern

Und das, wofür wir kämpfen und um dessentwillen man uns hier vor Gericht stellt.

Die kirchliche Lesung der Passion in der Karwoche ist genau übernommen. In der kirchlichen Feier ist die Stimme des Evangelisten berechtigt, weil ein heiliger, unantastbarer Bericht wörtlich wiedergegeben werden soll. Was hier der Sprecher sagt, könnte ebensogut mimisch dargestellt werden, da kein «Evangelium»

vorgetragen wird, sondern eine ‚weltliche Kantate‘ des Deutschen Hans Sahl. Der Vorleser, Heinrich Gretler, las die verbindenden Texte. Die Chöre klingen, wie in fast allen Werken der Arbeiter-spiele, an Bert Brechts «Dreigroschenoper» an. Im Schlusschor schwingen Töne der Internationale mit. Regie führte Hans Zimmermann vom Stadttheater. Das Bühnenbild schufen Robert Furrer und Wolfgang Roth. Helle Fenster leuchten aus den schwarzen Schattenspalten der Häuser und Fabrikhallen und auf einer Hauswand in der Mitte erschienen riesig vergrößert die Holzschnitte Frans Masereels. Ausklingt das Werk im Chor:

‚Rettet den Menschen, rettet den Menschen,
Rettet die Welt vor der Barbarei!

In der Festhalle wurde im August 1939 die ‚Dramatische Erzählung‘ «Der neue Columbus» von Albert Ehrismann und Kurt Früh mit eindrucksvoller Musik von Huldreich Georg Früh und siebenhundert Arbeiter-Darstellern aufgeführt. Das Schiff des neuen Columbus segelt hinaus aufs Weltmeer. Es hat die Heimat verlassen und steuert neuen Zielen zu. Welchen Zielen? Niemand weiss es. Der Dichter sagt es nicht. Der Arbeitsmann erfährt es nicht. Dröhnend verkündet der Chor: ‚Jagt den Unterschied aus der Welt! Dann habt ihr das Land, das allen gefällt.‘ Ist das der Weisheit letzter Schluss? So segelt das Schiff des neuen Columbus geradewegs ins Nichts. Das Spiel bricht plötzlich ab und der ‚Erzähler‘ verkündet:

‚Genossen! Hier steht still das
Spiel vom neuen Columbus. Dieses
Spiel handelt nicht von der Schweiz.
Es will ein Gleichnis sein des
Kampfes und des Opfers aller Einzelnen
in allen Völkern für ihre Menschenwürde
und für ihre Freiheit . . . ‘

«Der neue Columbus» ist mit seinem verzweifelten Schrei nach dem Paradies jenseits der Meere ein geradezu tragisch anmutendes Zeugnis der ungestillten Sehnsucht nach einem sinnvollen Leben in Alltag und Ewigkeit.

Soldaten. Es gibt zweierlei Soldatentheater: Schauspielgruppen, die das Einerlei des Alltags rings im Land mit Schwänken aufzuheitern versuchen und festliche Aufführungen von Sol-

daten, die die Aufgabe haben, Volk und Armee stärker zusammenzuschmieden. Die Schwänke gehen meistens von der alamanischen, die Festspiele von der welschen Schweiz aus. Schon während des ersten Weltkrieges hatten Soldaten «La gloire qui chante» von Gonzague de Reynold aufgeführt. Im Mai 1940 wurde das Werk von der Jura-Brigade neu einstudiert. Das Kriegslied ist die älteste Form schweizerischer Dichtkunst. Die alten Eidgenossen besingen Siege und Bündnisse, die welschen ihre Erlebnisse in fremden Kriegsdiensten. Im Winter 1917/18 sang Chérix in der Uniform eines roten Schweizers alte Lieder. Die Soldaten stimmten in die Kehrreime kräftig ein. Aus dem Einzelsänger war ein Chor geworden. Alte Schweizer Märsche wurden ausgegraben und von Blasmusiken der Armee gespielt. Nun schrieb Gonzague de Reynold eine Reihe von Dialogen, aus denen das Lied sich als Krönung ergab. Emil Lauber steuerte die begleitende Musik bei. Soldaten tauschten ihre feldgrauen Uniformen mit den Kriegergewändern vergangener Epochen und das Soldaten-Liederspiel «La gloire qui chante» war geboren. Im Herbst 1918 sollte die Spielfahrt beginnen. Die Grippe hat sie unterbunden. Endlich, im Frühjahr 1919, beginnt die Reise in Lausanne. Achtzig Aufführungen fanden in den Städten und Dörfern statt. Den Höhepunkt bildete eine Aufführung auf dem Rütli. Dem Vorspiel, in dem das Sempacher-Lied erklingt und eine Vision von Marignano erscheint, folgen fünf Bilder: ‚Le Service de France‘, ‚Les volontiers Gruyeriens‘, die 1792 zum Grenzschutz ausziehen, ‚La Bérésina‘, ‚Au bord du Rhyn‘ (1857 werden die schweizerischen Truppen aufgeboten im Neuenburgerhandel; Henri Frédéric Amiel komponiert das ‚Roulez tambours‘). Als die Unteroffiziere von Montreux «La gloire qui chante» 1921 wieder aufführten, schuf de Reynold zwei neue Bilder, die das Weltkriegserlebnis in der Fremde und in der Heimat schildern. ‚Le capitaine Junod‘ (1915) zeigt die kämpfende Schweiz im ersten Weltkrieg. Von zwölftausend Fremdenlegionären fielen achttausend Mann. ‚La Garde des frontières 1914 — 1918‘ ist die wachende Schweiz, die ihren Bluttribut in der Grippeepidemie zahlt. Das Spiel wurde 1940 zum dritten Mal aufgenommen. Ein Jahr darauf folgte «La cité sur la Montagne», ein Festspiel in der Art der allegorischen Dramen Calderons, das Werden, Wesen und Aufgaben der Schweiz durch

Soldaten darstellen liess. Auch dieses Spiel ist schon vor Jahren entstanden, aber erst im Bundesfeier-Jahr 1941 in neuer Fassung als ‚Botschaft der Armee an das Schweizer Volk‘ dargestellt worden, ein Mahnruf zur Einigkeit im Angesicht ringsum drohender Gefahr. Die Cité sur la Montagne ist der Staat im Bergland. Auf dem Gotthard werden die schwarze Ladina und der blonde Svizerus zu Adam und Eva der Schweiz und damit zu den Gründern der Cité. Die sich bekämpfenden Götter des Südens und Nordens, Merkur und Loke, überwindet Sankt Gotthard im Zeichen des Kreuzes. Gründung, Dorf, Stadt, Staat bezeichnen das Wachstum der Siedlung. Der zweite Akt, das Dorf, ist ein märchenhaftes Idyll: man geht zur Arbeit, man hütet die Herden, man bestaunt den Flitter der wandernden Krämer, man tanzt in den Feierabend hinein, man singt das Abendlied. Noch ruhen die Schalen des Daseins im ungestörten Gleichgewicht. Aber das Dorf wächst zur Stadt. Aus der Kapelle wird die Kathedrale. In der Landsgemeinde verwaltet das Volk sein Geschick. Fremde Gesandte werben um tüchtiges Kriegsvolk. Schwer drückt das Gold auf die eine Wagschale. Das Gleichgewicht ist gestört. Die Stadt ist gewachsen zum Mittelpunkt des Verkehrs, zum Umschlagplatz der Waren, zum Tempel der Geldwechsler. Unzufriedenheit führt zum Bürgerkrieg und droht das reichgewordene Gemeinwesen zur leichten Beute fremder Eroberer zu machen. Die Nähe des Krieges und das Blutopfer des Dichters Montfort, der die Zeichen der Vergangenheit versteht und das Kommende ahnt, weckt die Einsicht und die von den Bergen herabstürmenden Bauern retten den Bergstaat. Mag der Feind kommen. Das Volk ist stark in seiner Einigkeit. Das alles ist nicht so schwer verständlich, wie manche Kritiker es haben wollten. Aber es ist kein geschichtlicher Bilderbogen, den jeder von der Schulbank her kennt, sondern eine Allegorie der Entwicklung der Eidgenossenschaft. Gedanken werden zu sprechenden Gestalten. Es ist ein Mysterium des Gotthardstaates. Das Verständnis ist erschwert durch die barocke und pastose Farbpalette Alexandre Cingrias, die das Gedankengerüst des Dichters mehr verdunkelt als erhellt. In einem strengen, architektonischen Innenraum mit nur wenigen, andeutenden Requisiten wären Sinn und Sendung der Dichtung klarer und damit wirksamer zu gestalten gewesen. Und endlich: die berühmten Sprachkennt-

nisse der Eidgenossen in allen Ehren; die Alamannen verstehen ihr Deutsch eben doch besser als ihr oft kümmerliches Schulfranzösisch. Lassen wir die nächste ‚Botschaft der Armee ans Schweizer Volk‘ in allen Schweizer Sprachen erklingen.

Festspiele der eidgenössischen Vereine.

Unabsehbar ist die Folge der Festspiele kantonaler und regionaler Sänger-, Schützen- und Turnvereine. Beschränken wir uns in der Regel auf einige Hinweise von Aufführungen an eidgenössischen Festen.

S ä n g e r. Der eidgenössische Sängerverein wurde 1842 in Aarau gegründet. Gottfried Keller erzählt in seinem Aufsatz «Am Mythenstein», man habe in Zürich anlässlich der Preisverteilung des Sängerfestes 1858 die Schaffung eines ‚nationalen Oratoriums‘ vorgeschlagen. Er greift die Anregung auf und träumt sie zu Ende. Er sieht die vom Sängerverein besetzte Bühne. ‚Das grosse Festlied erhebt sich eben zum Ausdruck der reinsten Leidenschaft und Begeisterung. Sie reisst den Körper der auswendig singenden Tausende von Männern, Jünglingen und Jungfrauen mit, eine leise rhythmische Bewegung wallt wie mit Zauberschlag über die Menge, es erhebt sich vier- bis fünftausendfach die rechte Hand in sanfter Wendung, es wiegt sich das Haupt, bis ein höherer Sturm aufrauscht und beim Jubilieren der Geigen, dem Schmettern der Hörner, dem Schallen der Posaunen unter Paukenwirbeln, und vor allem mit dem höchsten Ausdruck des eigenen Gesanges die Masse nicht in Tanzen und Springen, wohl aber in eine gehaltene, maßvolle Bewegung übergeht, einen Schritt vor- und rückwärts oder seitwärts tretend, sich links und rechts die Hände reichend oder rhythmisch auf und nieder wandelnd, ein Zug dicht am andern vorüber in kunstvoller Verwirrung, die sich unversehens wieder in Ordnung auflöst.‘ Aber erst 1905 greift man den Gedanken des Sängerfestspiels wieder auf. In der Festhalle auf dem alten Tonhalleplatz wird das ‚Festreigenspiel‘ «Nach tausend und einhundert Jahren» von Ulrich Farnet mit Musik Lothar Kempfers von Alfred Reucker, dem Direktor des Stadttheaters, in Szene gesetzt. Karl der Grosse wird von Fanfaren und Festchören aus dem Schlafe geweckt und steigt vom Grossmünsterturm in die Stadt herab, um mit Freuden zu sehen, wie herrlich seine ‚Kultursaat‘ aufgegangen ist. Vor dem Kaiser ziehen in Gesängen und Tän-

zen huldigend alle Kantone vorüber. Die Studenten marschieren mit ihren Fahnen auf. Kaiser Karl heftet den Lorbeer daran. Buben von der einen, Mädchen von der andern Seite, Lieder und Reigen und ein Schlussbild mit Helvetia und 2500 Spielern lösen Jubel ohne Ende aus. Noch manches Mal über das Fest hinaus musste das Spiel, das anderthalb Stunden dauerte, dem schauhung-rigen Volke geboten werden. In Neuenburg wartete man 1912 mit zwei Feerien auf. «Die Jahreszeiten» des Tanzlehrers Gustav Gerster gaben in Liedern und Tänzen von Elfen, Feen, Blumenkindern und allen Berufsarten ein phantasievolles Bild der Heimat. Die «Feerie japonaise» führt den Neuenburger Sängerkhor nach Tokio. Ein Schweizer freit eine Japanerin. Blumen-, Sonnenschirm-, Lampiontänze und die Akrobatenkünste einer echten Japaner-Truppe geben dem Auge, was es sich nur wünschen mag. Die Luzerner zeigten am Fest von 1922 eine Landsgemeinde auf dem Rütli. Zum Aufmarsch der Kantone im Kostüm aus der Zeit ihres Eintritts in den Bund klang die Musik aus zehn verschiedenen Festspielen, ‚um dem Zuhörer einen Begriff von der Entwicklung der im Schweizer Lande so reich vertretenen Festspiel-Musik zu vermitteln‘. Auch Lausanne wartete 1928 mit keiner Neuschöpfung auf. Man griff zu den schönsten Szenen aus früheren Werken von Emile Jaques-Dalcroze, besonders aus dem «Festival vaudois» und dem «Fête de la jeunesse et de la joie» und fasste sie unter dem Titel «Notre Pays» zu einer Tanz- und Liederfolge zusammen. «Die Friedensinsel», das Festspiel von Hans Zulliger und Richard Walter zum bernischen Kantonal-Gesangfest 1934 in Biel ist durch seine Zweisprachigkeit bemerkenswert. Im ersten Teil errichten die Uferbewohner auf der Petersinsel einen Friedensaltar, im zweiten ist Jean Jacques Rousseau der Held. Alamannische und welsche Gruppen wirken mit, die Besonderheiten zweier Volksstämme werden fröhlich gegeneinander ausgespielt. Wer deutsch fragt, erhält eine welsche Antwort. So geht es in Sprüchen und Liedern vergnügt hin und her. Ein Streit muss entstehen, um alsogleich die Versöhnung feiern zu können: ‚Weisses Kreuz im roten Feld: Friedenszeichen aller Welt.‘

Zum eidgenössischen Sängerkfest 1935 in Basel fügt «Mutterland» von Karl Weber mit Musik von Walter Müller von Kulm Deutsch, Welsch und Italienisch zur singenden Schweiz zusammen.

Die Musik ist durchkomponiert. Solo- und Chorlied führen. Oskar Wälterlin entwickelt das Geschehen mit neunhundert Darstellern in einer vielfältig gegliederten Pantomime. Ueber Sorgen und Kämpfe der Gegenwart funken die Blitzlichter Baslerischer Spottlust. Das Vorspiel zeigt die Eröffnung des Festes. Den froh-gelaunten Sängern begegnet als Verkörperung der bösen Krise die Fragezeichen-Gruppe. Im ersten Bild ‚Chaos‘ trommelt die Fastnacht. Morgenstreich. Dämonische Gestalten mit Totenmasken mischen sich unter die unbekümmert Feiernden. Sennen messen sich im Kampf mit den Fragezeichen-Männern. Der Kampf bleibt unentschieden. Die Krise ist noch nicht überwunden. Das zweite Bild ‚Schweizerhaus‘ bringt den Wortstreit zwischen Alten und Jungen. Die Leidenschaft der Parteien hetzt zum Kampf. Das Schweizerhaus geht in Flammen auf. Jetzt öffnen sich aller Augen. Die Schweizer Mutter erinnert an die Soldaten, die Jahre lang das Land vor Krieg und Elend schützten. Junge und Alte finden sich. Festzug der Jugend. Im dritten Bild ‚Schweizer Seele‘ ist das Haus gerettet, aber die Seele gefährdet durch alle erdenklichen Internationalismen, Modefimmel und Genussucht. Die Vertreter der Zeit Gottfried Kellers werden von der Grosstadtjugend verhöhnt. Das unvergängliche Gut der Volksseele lebt im Volkslied. In drei Sprachen klingt das Lob des Vaterlandes, im Schlusschor das Treuegelöbnis zur Schweizer Seele. Im «Eidgenössischen Wettspiel» der Landesausstellung kommt die Vielfalt der Schweiz im grossartigen V i e r sprachenchor Paul Müllers und im monumental gesehenen Spiel und Gegenspiel zwischen fremden Staatsideologien und dem eidgenössischen Staatsgedanken zum Ausdruck.

Die T u r n e r und S c h ü t z e n sind die Vertreter des schweizerischen Wehrwillens ausserhalb der Armee. Die Spiele ihrer eidgenössischen Feste sind darum stets vaterländische Spiele, auch in B a s e l, wo Carl Albrecht Bernoulli am Eidgenössischen Turnfest 1912 kritisch und skeptisch an sein Thema herangeht: «Sankt Jakob an der Birs». Die Frage: hatten die Kämpfer von Sankt Jakob recht? hatten sie unrecht? überträgt sich auf zwei Sprechchöre. Jeder der Chöre setzt seine Figuren ins Spiel: der eine die Kämpfer von Sankt Jakob und ihre Feinde, der andere die friedlich ihr Tage- und Lebenswerk vollbringenden Pflanzler, Jäger, Tänzerinnen, Opferer. Bilder des Krieges stehen gegen Bilder des

Friedens, jedoch nicht ohne mannigfache innere Bezogenheiten, wenn etwa im Kriegsbild die Eidgenossen die Armagnaken, und im Friedensbild die Jäger ihr Wild jagen. Ist die Tierhatz ein friedliches Gewerbe — warum soll es die Menschenjagd nicht sein, wenn sie zum Frieden führt? Der Chor ruft die Helden von Sankt Jakob auf die Szene. Die Vision der Opfertat soll dem vaterländischen Fest die Weihe geben. Der Gegenchor widerspricht. Die Zeit sei vorbei, sich an den gloriosen Taten der Ahnen zu berauschen. Aber schon erscheinen die Geisterscharen. Die Armagnaken fliehen über die Bühne. Die Schweizer folgen und drängen zum Kampf. Umsonst warnen die Hauptleute vor der Uebermacht. Der Gegenchor führt Pflanze in den Urwald. Nur der Kampf gegen feindliche Naturgewalten sei menschenwürdig. Der Chor begleitet mit seinen Sprüchen die Eidgenossen in den Kampf. Fahnen fliegen. Harsthörner schallen. Waffen blitzen. Der Gegenchor führt die Jugend ins Feld. Sie pflanzt ihre Reiser in die Erde. Ein Garten soll erstehen. Der Chor lässt die Söldner des Dauphins zum Kampf antreten. Der Gegenchor heisst die Jäger kommen. In ihrer Hand allein sei die Waffe gerechtfertigt. Der Chor ruft auf zur Schlacht. Der Gegenchor ruft auf zum Tanz. Die Eidgenossen sterben Mann für Mann. Pflanze und Jäger bauen den Opferaltar. Ergriffen schildert der Chor die zwölfstündige Schlacht. Der Gegenchor verstummt vor der Grösse der Tat. Im Schlussgesang vereinen sich die streitenden Chöre: ‚Wo solche Tat / den Grund beleuchtet / ersteht ein Staat / der unvergänglich leuchtet.‘ Die Opferflamme auf dem Altar steigt empor. Die neuartige Form versucht der Forderung gerecht zu werden, in einer langgestreckten Halle — statt, wie der Dichter es sich wünscht, in einem amphitheatralischen Zirkusbau — für zehntausend Zuschauer sich verständlich zu machen. So tritt hier der Sprechchor zum ersten Mal als Hauptdarstellungsmittel ins Festspiel. Aus Rede und Gegenrede ergibt sich der chorische Dialog. Chor- und Gegenchor führen ihre ‚Bilder‘ vor, die gegeneinander ‚ausgespielt‘ werden: eine Bildtechnik, die der Barock schon entwickelt hatte und die in den Schwyzer Japanesenspielen des 19. Jahrhunderts noch ungebrochen weiterlebte. Aber nicht nur die Chöre der Gegenwart, auch die geschichtlichen Gruppen sprechen chorisches. An den Höhepunkten der Handlung steigert sich die Sprache zum

Chorlied. Eine Doppelbühne ist errichtet. Die hochgelegene Hinterbühne ist der Schauplatz der Schlacht, die idyllischen Gegenbilder werden auf der breitgelagerten Vorderbühne sichtbar, der von Chor und Gegenchor seitlich begrenzt wird. Die Dichtung weist durchgehend gereimte Verse auf. Die Begleitmusik ist für ein Blasorchester geschrieben. Der Stilwille zeigt sich auch im Kostüm. Das Schlachtbild ist auf das Schwarz der Armagnaken und auf das Rot der Schweizer abgestellt. Regie führte Leo Melitz vom Basler Stadttheater, Paul Boepple, ein Schüler von Jaques-Dalcroze meisterte die friedlichen choreographischen Bilder. Überall wo man vom realistischen Spiel absieht, lebt etwas von der Kunst des Genfer Rhythmik-Meisters. Das Regiebuch ist — eine Seltenheit — gedruckt und ermöglicht wertvolle Einblicke in die Arbeit am ersten chorischen Festspiel, das nach dem Willen des Dichters wird ‚zu einer nationalen Kulthandlung, an deren Ende statt des Helvetiazaubers die stille Opferflamme gen Himmel steigt.‘ Kritiker bemerken, dass die Sprechchöre oft schwer verständlich waren und dass das Volk vor allem die ‚grandios herausgearbeiteten Schlachtenbilder‘ mit ungeheurem Beifall begrüßte. Die Ausführung dauerte knapp eine Stunde.

Die im Basler Wappen voneinander abgekehrten Basler Stäbe geben Carl Albrecht Bernoulli die Anregung zum Spiel am Kantonal-Schützenfest beider Basel «Die Umkehr der Stäbe» 1914 in Sissach. Er kämpft zu einer Zeit, da kein Mensch ernsthaft daran dachte, für die Wiedervereinigung. Der schwarze und der rote Basler Stab sind die Anführer der festlichen Gruppen. In der Gestalt eines alten Bauern ersteht im ‚Landesgeist‘, der in mancherlei Gestalt in kommenden Festspielen wieder erscheint, als Vermittler und Versöhner der Gegensätze. Wie Bernoulli in Sissach die halben Kantone zum ganzen zu verbinden trachtete, so baute er im Berner Landesausstellungsspiel «Die Bundesburg» aus den Kantonen die Eidgenossenschaft.

Arnold Ott schuf den Typus des ‚Festdramas‘ mit einer einheitlich geführten realen Handlung. Carl Albrecht Bernoulli schuf aus dem Geiste des humanistischen Basel das antikisierende Chorspiel, in dem die realen Handlungen zwischen den Eckpfeilern der abstrakten Chöre stehen. Beide erstreben an Stelle der losen Bilderreihe das Spiel aus einer Grundidee und einem Stoff.

Die Festspiele von C a e s a r v o n A r x sind ohne Off und Bernoulli nicht denkbar. Zur Vierhundertjahrfeier der Stadtschützen-Gesellschaft S o l o t h u r n, also für die Hauptstadt seines Heimatkantons, schrieb er sein erstes Festspiel. Die Handlung ist an den Anfang des 16. Jahrhunderts gesetzt. Mitten im fröhlichen Treiben eines Armbrustschiessens meldet der Wächter die Ankunft der Besiegten von Bicocca. Die Eidgenossen sind der Feuerwaffe erlegen. Die Armbrust hat ausgedient. Mit dem Gewehr in der Hand wird der Schweizer künftig nicht mehr in fremde Dienste ziehen, sondern nur noch die Heimat schützen. Die Musik klingt nur selten ins Spiel. Das Wort beherrscht den Plan. Zwei Jahre später schon rückt der junge Dramatiker auf die Bühne eines eidgenössischen Schützenfestes vor. Für die Festhalle in A a r a u schreibt er 1922 «D i e S c h w e i z e r». Zwei Treppen in der ganzen Bühnenbreite verbinden drei Spielflächen. Zwei Vorhänge ermöglichen ein pausenloses Spiel. Ein altes und ein modernes Darstellungsmittel werden verschmolzen: die Bilderfolge und der Sprechchor. In Basel sprachen Männer. In Aarau sind die beiden sich befehdenden Chöre, die sich zum Schluss, wie im Basler Turnfestspiel versöhnen, aus Frauen gebildet. Sie heissen Nährmütter und Wehrmütter und sind wie im Basler Spiel Vertreterinnen der Wehrhaftigkeit und der friedlichen Arbeit. Wie in Basel führt jeder Chor seine Bilder ins Treffen, die kriegerischen und friedlichen. So wogt es hin und her durch die ganze Schweizer Geschichte vom Tell bis zur Grenzbesetzung von 1914. Und erst der rundum drohende Krieg bringt den verstrittenen Frauenchören die Erkenntnis, dass sie nur vereint das Vaterland erhalten können. Auch die Gestalt des Landesgeistes, der im Sissacher Spiel als Bauer die Verfeindeten zu versöhnen trachtete, ist da als Bauherr des Schweizer Hauses zur ‚Verkörperung des Schweizer Volksgenius‘. Von Arx hat aber darüber hinaus noch eine weitere Gestalt ins Spiel gestellt, den Tod. Er ist der Protagonist des Spiels, der zuerst auf Seite der Schweizer steht und dann nach Marignano zu den Feinden übergeht. Die Art, wie er im Ablauf der Handlung den Vorhang über ein Bild des Todes bald öffnet und bald schliesst, somit als Beweger der grossen Geschehnisse erscheint, zeugt von ausgeprägtem Sinn für effektvolle Akzentuierung der Theaterwirkungen. Auch die Verssprache ist plastischer und knapper als bei

Bernoulli, vergrößert sich manchmal aber bis zu einer grobianischen Art, die kaum erträglich wirkt, wenn sie sich bis ins Gebiet des Religiösen wagt. Werner Wehrli schrieb eine wirkungsvolle Szenenmusik: Bühnenschöre, Aufmärsche, Tänze. Am Schluss steigert sie sich zu sinfonischem Schwung.

Für das aargauische Kantonal-Schützenfest 1927 entstand das Brugger Festspiel «D i e B r ü c k e», mit Musik von Werner Wehrli, der noch einmal, 1938 in Luzern, mit dabei ist. Der bildhafte Einfall der Brücke, die trennt und verbindet, ist ein glückhafter Fund. Leider wird er nirgends zum Symbol. Die drei Bilder wirken etwas zufällig. Im ersten tritt der heilige Nikolaus dem überbordenden Urelement der tanzenden Wellen entgegen, im zweiten glänzt ein Mosaik mittelalterlichen Stadtlebens, im dritten befreien sich die Brugger vom sanften Joch der Berner Vögte. Das gibt bunte Bühnenhelgen, aber trotz manchem wohlklingenden Vers und der nervösen Vibration der aneinandergereihten Miniaturszenen keine überzeugende Spielhandlung. Die allegorischen Tanzszenen Nehalennias, der Göttin des Fliessenden und die realen Spielbilder sind zueinander nicht ins Gleichgewicht gebracht. Das stilisierende Element, das in den Chören des Aarauer Spiels alles zusammenhielt, ist nicht mehr folgerichtig durchgeführt, im Luzerner Turner-Spiel 1928 tritt es völlig zurück. Im «S c h w e i z e r F e s t s p i e l» bleiben nur die historischen Bilderbogen, die einschnittlos in filmartiger Ueberblendung ineinander übergehen. Die Entwicklung des Dramatikers vom Typus ‚Festspiel‘ zum Typus ‚Drama‘ wird sichtbar. Nur am Anfang greift in Luzern eine andere Welt ein paar Augenblicke lang ins Spiel. In der Erinnerung an die Passionsspiel-Stadt eröffnen Herrgott und Engel die Schweizer Geschichte. Aber das sind nur noch die zerbrochenen Schalen einer alten Form. Adam und Eva stehen in einem Nachtbubenscherz auf der Bühne und die Engel kichern leise über den ‚Sündenfall‘. Das wiegt auf der Bühne nicht allzu schwer — in der Entwicklung des Dramatikers zeigt es den Zwiespalt, den geistiges Erbe und Basler Schule und Umwelt geschaffen haben. Die erste Fassung des Schwyzer Festspiels ist an diesem Zwiespalt gescheitert. Was schliesslich gespielt wurde, ist kein nationales Mysterium, wie es Bernoulli für grosse Tage vorschwebte, sondern nur eine eidgenössische Historie geworden, wie das Luzerner Spiel,

das sehr farbig und sehr kontrastreich Schweizer Geschichte auf-sagt. Jeder Satz eine Spielszene. Jede Szene ein Zeitalter. So fliegt es vorüber: Markt und Reisläuferei, Tanz und Musik, Fast-nacht und Kriegsgeschrei und mündet in die Schlussgesänge aller Stände und Vereine. Ein szenisches Stenogramm der Schweizer Geschichte. Es ist, bis zur nächsten Landesausstellung, das letzte ernsthafte Eidgenossenspiel.

Für die Jahrhundertfeier 1932 des Turnvereins schrieb Bernhard Moser ‚mit sanfter Befehlsgewalt‘ das Spiel. Drei Stoffe, am grünen Tisch ausgeheckt, stehen beziehungslos nebeneinander: ein Hirtenfest von Unspunnen, die Gründung des Turnvereins mit Studentenwuchs und Krinolinen und in Liedlein und Reigen die heitere Jugend von damals. Es ist ein Versuch, das Erlebnis des grossen Turner-Tages szenisch zu bewältigen.

Die kommenden Schützenfestspiele sind Werbestücke für Städte und Regionen. *Bellinzona* spielt 1929 «Vita nostra» von Silvio Sganzi mit Musik von A. G. Agnelli. Am silbernen Band des Tessin sind die Szenen aus dem Volksleben aufgereiht. Kinder tanzen das junge Bergwasser, den kleinen Bergsee, die im Winde sich wiegenden Alpenblumen. Die Grossen, Bergbauern und Hirten, singen am Herdfeuer vom Lieben und Leben. Der Bergbach wird zum Fluss und strömt ins Tal. Tanzende Mädchen sind die tanzenden Wellen. Rebberg, Winzerfest und Ave Maria. Weihnachten. Der Fluss liegt unter der Eisdecke. Kinder tanzen die Schneeflocken. Die Auswanderer kehren heim. Der Fluss strömt in den See. Fischer winken dem Enteilenden nach. Das Jungvolk pflanzt den Maibaum auf. Der fremde Hochzeiter zahlt sein Lösegeld für die Braut. Vom Kirchlein in Morcote läuten die Hochzeitsglocken. Was alle Beschauer unendlich entzückt, ist die Anmut der Gebärden, die herbe Frische der Stimmen, das glückliche südliche Temperament.

In «Mon Pays» von Paul Bondallaz und Joseph Bovet zeigen die *Fryburger* ihren Mitlandsleuten am Eidgenössischen Schützenfest 1934 Geschichte, Volk und Brauch im Fryburger Land. Die Gastgeber erwarten die Schützen und begleiten sie in die Stadt. Wenn der Vorhang sich teilt — Welch bunte Pracht! Ein Platz im alten Fryburg. In Alexandre Cingrias Dekorationen und Kostümen ist alles Unwesentliche fortgelassen, das Charakteristische aber in

Linienführung und farbigem Prunk phantastisch übersteigert. Fryburger Architekturen und Kostüme leuchten in russischen und byzantinischen Farbfolgen. Cingria wurde zwar in Genf geboren und ist Genfer Bürger, stammt aber eigentlich aus Ragusa in Dalmatien. Er trägt ein Stück Orient ins welsche Theater, das überall seine Spuren zeigt, wo Jo Baeriswyl Regie führt. Wie diese Dekorationen gezimmert sind! Ein paar Latten zusammengenagelt, Packpapier darüber, die Farben daraufgeschmettert und da und dort mit Tempera ein paar Glanzlichter aufgetupft. Kirchenfenster entstehen durch aufgeklebte Glanzpapiere, wenn sie transparent wirken sollen, durch Zellophanblätter. Alle Kostüme sind dem Spielvolk auf den Leib geheftet. Sie sitzen wie angegossen in ihren eleganten Taillenschnitten und prachtvollen Faltenwürfen. Alles denkbare Material ist verwendet, alter bedruckter Kattun, Leinwand, Kunstseide, Rupfen, Calicot, Wolle, Segeltuch, Wachstuch, Organdi, Batist, Barchent, Reps, Waschsamt. Staff Federn prangen ganze Wollstrangen auf den Hüten und die Illusion ist vollkommen. Keine Spur von Leihhauskostümen. Einmal darf der Szeniker, es ist bei uns selten genug, nach der eigenen Palette malen, einmal muss er nicht mit dem Vorlieb nehmen, was hundert Auftraggeber vor ihm in kunterbunten Fetzen zusammenstückten. — Im Spiel wechseln die Gezeiten des Jahres mit den Gezeiten der Geschichte. Auch in der Dramenform ist das Barocktheater, das sich stets auf Parallelhandlungen aufbaute, glanzvoll auferstanden. So stehen die Szenen nebeneinander: dem Herbst der Geschichte in der Zunftherrlichkeit des Mittelalters der Herbst auf einem Freiburger Bauernhof des 19. Jahrhunderts mit Apfelernte, Kinder-Tellspiel und Verlobung. Und mit dem Tanz der Herbstblätter — oh Geist des alten Jaques! Winter. Der Bauer ist ruiniert. Der Geliebte hat sein Mädchen verlassen. Waisenkinder flüchten unter den Schutz des weiten Mantels des heiligen Stadtpatrons Nikolaus. Der Winter der Geschichte bricht an nach der Schlacht bei Grandson. Frühling. Auf dem Bauernhof ist das Haus wieder erstanden und der Verlobte mit dem Masingen zurückgekehrt; die Geschichte führt die Freiburger Gesandten in den Ranft, um Bruder Klaus für die Vermittlung in Stans zu danken. Sommer. Das Bauernhaus rüstet sich für die Ernte. Alpaufzug mit Freiburger Fleckvieh und begeistertes Volk in der Halle — nur dass der Maler die Kühe

nicht stilisieren kann wie die Dekorationen und Kostüme. Nach den letzten Garben wird die politische Ernte eingebracht. Die Gesandten von Bern, Zürich, Luzern überreichen den Bundesbrief von 1482. Magistraten, Bannerherren und Volk schreiten gelassen zur Kathedrale empor. Das Te Deum wird gesungen. Volk der Vergangenheit und Volk der Gegenwart versammeln sich. Und Bruder Klaus spricht allen Zeiten den Schwur vor. Ueberall klingts hell und heimelig wie aus alten Volksliedern. Neben dem Chorlied der Sologesang, das Duett, das Quintett sogar. Das Orchester rauscht auf wie ein Meer, das die Schiffe der Melodien trägt. Ein Fest für Auge und Ohr, wie nur die Welschen es zaubern können, wenn Cingria seine vollen Farbtöpfe ausleert!

Das Luzerner Schützenfestspiel 1939 «Chere und zeige» von Hans Studer mit Musik von Stiftskapellmeister Johann Baptist Hilber ist eine Revue ohne Worte. Am Armbrustschiessen der Jugend wird der kleine Hans Schützenkönig. Zehn Jahre später kommt er ans Schützenfest, dessen Organisatoren als Fastnachtsspekulanten vorüberziehen. Weinselige Burschen geraten in Streit. Hans verlässt Schatz und Heimat. Als Seemann lebt er irgendwo in einer fremden Hafenstadt. Die Kriegsfurien rasen leibhaftig über die Bühne. Das Prager Ballett kostet Geld und soll tanzen! Hans flieht übers Meer in die Heimat. Schützenvater und Marie bringen ihm das Gewehr. Und er marschirt an die Grenze. Ein entwicklungsfähiges Libretto ist nicht zu Ende gedacht. Realistisches und Allegorisches, Alltag und Fastnacht sind durcheinander gewürfelt. Die Festhalle auf der Allmend ist als dauerndes Bauwerk errichtet. Der Bühnenausschnitt von fünfzig Metern Breite und nur sechs Metern Höhe gibt dem flachen Parkett gegenüber keine rechte Entfaltungsmöglichkeiten. Ein Raum für Monsterkonzerte, aber kein gefreuter Spielplatz. Auch der Standort ist verfehlt. Ein Festhaus des Volkes gehört nicht an die Grenze der Stadt, sondern in ihre Mitte, auf die das Volk an seinen grossen Festen von allen Windrichtungen her zuströmt. Von Arx in Solothurn und Studer in Luzern sind die einzigen, die aus dem Erlebnis des Schützen ihr Spiel zu gestalten versuchten. Der junge von Arx gewinnt den dramatischen Widerstreit aus dem Gegenüber von Armbrust und Gewehr, Studer setzt dafür den epischen Ablauf eines Schützenlebens. Die eidgenössischen Feste der Sänger, Tur-

ner und Schützen sind der natürliche Nährboden grosser Spiele. Sie erblühen bald in der einen, bald in der andern Stadt und verbinden damit den Gedanken des bündischen Aufbaus der verschiedenartigen Landesteile zur alle umfassenden Eidgenossenschaft. So ergeben sich drei Grundthemen dieser Spiele: das Lob des Schützen, Sängers oder Turners, das Lob der Heimat, das Lob der Eidgenossenschaft.

Festspiele der Landesausstellungen.

Landesausstellungen sind Feste der Arbeit. Was Emile Jaques-Dalcroze für Genf 1896 schuf, unterschied sich wesentlich von allen bisherigen Festspielen. Jaques verwirft das Wort. Daniel Baud-Bovy hat nur Liedtexte und den Grundriss für eine Pantomime zu schreiben. «Poème alpestre» verzichtet auf die Bühne im Freien. Im Bâtiment électrocal wird eine Vorhangbühne aufgeschlagen. Davor ist Raum für das Orchester und den ‚Chor der Zuschauer‘, den ‚griechischen‘ Orchesterchor, der in fast allen schweizerischen Festspielen wiederkehrt. Auf der Bühne singen kostümierte Chöre und Solisten. Selbst hinter der Bühne sind Chöre aufgestellt. Jaques baut seine Spiele hier und immer aus Tanz, rhythmisch bewegten Gruppen seiner Schulen, Orchestermusik, Singchören, Sologesängen. Der erste Teil zeigt ein ins Phantastische erhobenes Bild der Ur-Schweiz. Tell? Drei Eidgenossen? Rütlichswur? Nichts von alledem. Jaques sucht nicht den Staat, sondern die unberührte Natur, die für ihn Gestalt gewinnt in Gnomen, Elfen, Undinen, Poltergeistern, Feen. Ein Gewitter bricht los. Der Genius der Berge beschwichtigt es. Ballett der Geister. Plötzlich ertönt der Kuhreihen. Der Geisterspuk zerstiebt. Hirten und Hirtinnen singen und tanzen. All das liegt den Rokoko-schäferereien näher als den Bauern etwa in Schoecks «Tell». Ein breitauslandendes musikalisches Zwischenspiel führt aus der Urzeit in die Gegenwart. Der Orchesterchor singt die Hymne ans Vaterland. Der Vorhang öffnet sich. Das Lob der Arbeit singen und tanzen Holzhauer, Jäger, Fischer, das Lob der Erde die Schnitter, das Lob der Industrie Uhrmacher und Weber. Den Schluss bildet das von allen Chören gesungene Lied der Freiheit.

Für die Berner Landesausstellung 1914 schrieb der Basler Carl Albrecht Bernoulli «Die Bundesburg». Die Musik stammt von Karl Heinrich David. Sie lebt vom musikalischen Zitat aus be-

kannten Volksliedern und Märschen. Ein Text ist einer Melodie Mozarts unterlegt. Die Bundesburg ist ein Gleichnispiel der Eidgenossenschaft. Vier Gestalten tragen die Handlung, zwei Frauen: Frau Habundgut, die Arbeit und das Mädchen Regula Sprünglein, die Zeit; zwei Männer als Vertreter der gegensätzlichen Berufe und Parteien: Küher und Mechaniker. Die vorhanglose Bühne ist ein Burghof, rechts ein Glockenturm und Tor, links ein Vorwerk und ein Flaggenmast, dazwischen die szenenbreite Hauptbühne, dahinter die schmalere ‚Friesbühne‘ um Mannsgrösse erhöht. Wie in Goethes «Faust» ein Gespräch zu Dreien als Vorspiel, hier zwischen Direktor, Künstler und Mechaniker. Das erste Bild: die Heerschau. Soldaten kehren aus fremden Kriegsdiensten heim, Veteranen Napoleons zu den Klängen des Beresinaliedes, Söldner aus Neapel zum Bernermarsch. Der Bundesammann heisst die Schweizer die Waffe mit dem Arbeitsgerät vertauschen. Das zweite Bild: der Jahrmarkt, ist eine Landesausstellung im Kleinen mit Erzeugnissen der Landwirtschaft: Vieh, Milch und Käse, der Industrie: Uhren und Dampfmaschinen, Seiden und Stickereien. Es ist die Welt der Frau Habundgut. Sie wird an allen Ständen reich beschenkt, denn mit ihrer Arbeit hat sie ja alles erschaffen. Ein Ständchen wird ihr gebracht. Das Lied «Im Argäu sind zweu Liebi» wird pantomimisch dargestellt. Mechaniker und Küher geraten aneinander und werden von Frau Habundgut, die beide an die Kost nimmt, versöhnt. Das dritte Bild: die Kirchweih. Aufzug der Waadtländer Winzer, Festwirtschaft, Tanzboden, Männerchor, Schützenfest. Das ist die frohe Welt Regulas, die Uebermut und Liebelei ins Festgeplänkel bringt. «Niene geits so schön und luschtig» wird gesungen, zu «Vo Luzärn uf Wäggis zue» eingetanz. Singend nahen die Kadetten, schwingend Küher und Mechaniker. Regula reisst der Frau Hab und Gut den Korb aus der Hand und teilt die Gaben fröhlich unter die Leute. Was die Arbeit erwirbt, vertut die Zeit. Das vierte Bild: Torwacht und Stundenschlag. Zweiundzwanzig Mädchen in den Landestrachten winden die Kränze. Studenten preisen singend den Bundesammann, den Versöhner der Gegensätze zwischen Mechaniker und Küher, zwischen Stadt und Land, zwischen Industrie und Bauernsame. Frau Habundgut wird zur Torwächterin ernannt, dass sie keinen Faulenzer und Nichtsnutz in die Bundesburg einlasse,

DAS EIDGENÖSSISCHE WETTSPIEL



OFFIZIELLES FESTSPIEL
DER SCHWEIZERISCHEN LANDESAUSSTELLUNG
1939 / ZÜRICH

DAS EIDGENÖSSISCHE WETTSPIEL

VON EDWIN ARNET

MUSIK VON PAUL MÜLLER

REGIE: OSKAR EBERLE

MUSIKALISCHE LEITUNG: MAX HENGARTNER

Die Hauptfiguren des Festspiels:

Der Wächter der Schweiz	}	Gestalten des Vorspiels der Zwischenspiele, des Nachspiels
Der Verführer		
Die Verführerin	}	Der Trabant des Wächters
Der Schweizermann		
Der Krieger	}	Die Trabanten des Verführers
Der Regent		
Der Bürger	}	Die Trabanten der Verführerin
Der Bauherr		
Der Schweizergesell		Der Sprecher des Volkes
Die Braut des Bürgers		
Der Arbeitslose		
Die Frau des Arbeitslosen		
Der Prologus		

Vierzig Chorgruppen, tausend Mitwirkende

Kostüme und Requisiten: Hedwig Giger-Eberle und Alfred Bernegger

Tanzleitung: Herta Bamert und Rösli Möschlin

SPIELTAGE:	Jeden Donnerstag, 20.30 Uhr bis 22.30 Uhr Ausnahme: Mittwoch, 17. Mai (statt Donnerstag)
SPIELORT:	Festhalle der LA. im Zürichhorn Eingang Hornbach
EINTRITTSPREISE:	Fr. 1.50, 3.—, 4.—, 5.— (inbegriffen Programm und Steuer; Billette berechtigen zum Eintritt in die LA. eine halbe Stunde vor Spielbeginn)
VORVERKAUF:	von morgens 9 Uhr an, an den Eingängen Enge und Hornbach und an den Kassen der Festhalle. Telephon 42656 und 42657 Kuoni am Bahnhofplatz, Telephon 33610
TEXTBUCH:	an den Kassen der Festhalle à Fr. —.50

DER INHALT DES EIDGENÖSSISCHEN WETTSPIELS

DAS VORSPIEL

Nach den Worten des Prologus erscheinen auf dem obersten Podest die beiden schwarzgeflügelten Gestalten der Hölle: der Verführer und die Verführerin. Sie wollen das Schweizervolk und seinen Repräsentanten, den derben Schweizergesell, verführen. Wie sie die Wette abschließen wollen, künden helle Trompeten den Wächter an, den Genius der Schweiz. Er erklärt die Regeln der Wette. Die beiden Höllengel wählen ihre Trabanten, durch die sie Volk und Schweizergesell verführen lassen. Der Verführer wählt den Krieger und den Regenten, die Verführerin den Bürger und den Bauherrn. Zum Mißvergnügen der beiden Höllengestalten nimmt auch der Wächter an der Wette teil, und zwar mit seinem Trabanten, dem gütigen und starken Schweizermann, der das Volk nicht verführen, sondern retten will. Der Wächter ruft zum ersten Hauptspiel auf. Der Krieger, der Trabant des Verführers, soll die Schweiz zum Wahn der Macht verführen.

DAS ERSTE HAUPTSPIEL

Schweizergesell ruft die Bauern, Sennen, Turner und Schützen zu einer Männergemeinde auf. Der Krieger, der Trabant des Verführers, stachelt die Schweizer auf, am Kriege teilzunehmen und, wie die ganze übrige Welt, sich ihren Brocken zu holen. Schweizergesell will die Schweizer in den Krieg führen. Die zum Frieden mahnenden Frauen und Kinder höhnt er. Den verführten Männern, die machthungrig in den Krieg ziehen wollen, versperren die ernsten Wehrmänner den Weg, und ihr Anführer, Schweizermann, erinnert die Schweizer an ihre eigentliche Mission: die Grenzen zu bewachen und Mensch und Menschliches zu beschützen. Es gelingt ihm, Schweizergesell davon zu überzeugen, daß der schweizerische Wehrmann heute eine andere Aufgabe hat als der Söldner vor Marignano.

DAS ERSTE ZWISCHENSPIEL

Die Verführerin ruft ihren Trabanten auf, den Bürger, der den Haß der Parteien schüren soll.

DAS ZWEITE HAUPTSPIEL

Das Volk erscheint zur Hochzeit des Bürgers, des verkappten Trabanten der Verführerin. Er will die Festgesellschaft zur Schlemmerei verleiten. Die üppige Hochzeitstafel wird von den Arbeitslosen gestört. Der Bürger stachelt die Hochzeitsgesellschaft und die Arbeitslosen zum gegenseitigen Vernichtungskampf auf. Im letzten Augenblick erscheint als edler Mahner Schweizermann. Er tadelt beide, die Hochzeitsgesellschaft und die Arbeitslosen, und entrollt die Schweizer Fahne, in deren Zeichen sich die Parteien, wenn auch nicht zum Kusse, so doch zum brüderlichen Handschlag finden.





M.Y.G.E.
1939

DAS ZWEITE ZWISCHENSPIEL

Der Verführer ruft seinen zweiten Trabanten, den Regenten, der die Schweiz zum Massenkult und zur Preisgabe ihrer Vielfalt verführen soll.

DAS DRITTE HAUPTSPIEL

Von Schweizergesell aufgerufen, singen die vier Chöre der Deutschschweizer, Welschschweizer, Tessiner und Romanen das Bekenntnis zur Heimat. Zweiundzwanzig Riesenlaternen in der Form von Wappenfiguren der Kantone erscheinen. Der Kantönligeist erwacht, jede Gruppe tanzt eigenbrötlerisch um ihre eigene Laterne. In diesem Augenblick taucht der Trabant des Verführers, der Regent, auf. Er verführt das Volk dazu, die Kantonslaternen wegzutragen, den Schweizergesell als den Repräsentanten des schweizerischen Volksgemütes fortzujagen und über die Trachten, das Zeichen der schweizerischen Vielfalt, die dunkeln Mäntel der Vermassung zu werfen. Da führt Schweizermann die Jugend auf die Bühne. Auf sein Signal reißen die Kinder dem Volk die dunkeln Mäntel ab. Schweizergesell wird von den Kindern wieder aus der Verbannung zurückgeholt. Die Kinder verjagen den Regenten auf gut eidgenössische Weise.

DAS DRITTE ZWISCHENSPIEL

Die Verführerin ruft ihren letzten Trabanten, den Bauherrn, auf, der die Schweiz zu Gottlosigkeit und Ueberheblichkeit verführen soll.

DAS VIERTE HAUPTSPIEL

Gesellen und Werkleute bauen in Ehrfurcht einen Landsgemeinding. Der Bauherr, der Trabant der Verführerin, verleitet die Schweizer zum Bau eines babylonischen Turmes. Schweizergesell ist rasch dabei und spornt die Männer zu dieser Ueberheblichkeit an. Er selbst steigt in das tiefe Fundament des Baues hinab. Der Turm, ohne Gott gebaut, stürzt ein. Schweizermann verlangt vom Volk, daß es in reiner Opfertat den Verschlütteten rette. Nach der Rettung Schweizergesells führt das Volk in Schlichtheit und Ehrfurcht den Bau des Landsgemeindinges zu Ende. Schweizermann hat ihnen die Losung der Arbeit zugerufen; es ist der Anfangsspruch des Bundesbriefs: In nomine Domini.

DAS SCHLUSSSPIEL

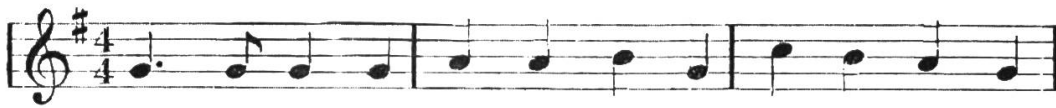
Der Wächter verkündet den Sieg seines Trabanten Schweizermann, des Wahrers der reinen Menschenwürde. Der Verführer und die Verführerin treten ab. Der Wächter ruft Schweizermann auf, im Landsgemeinding den Schwur des ganzen Volkes abzunehmen. Die Kinder schwören: Wir wollen unsere Heimat lieben! Das Trachtenvolk schwört: Wir wollen der Heimat Vielfalt bewahren! Die Bürger und Arbeitslosen schwören: Wir wollen Brüder sein! Die Wehrmänner, die einen schützenden Kreis um das Volk ziehen, schwören: Unser Schwert beschütze den Menschen! Zum Schluß singen alle, das Volk auf der Bühne und das Volk im Zuschauerraum, die Hymne: Eidgenoß, entroll die Fahne.

Zum Schluß singen die Spieler auf der Bühne und das ganze zuschauende Volk die

SCHWEIZER HYMNE

Dichtung von EDWIN ARNET

Musik von PAUL MÜLLER



Eid - ge - noß, ent - roll die Fah - ne! Strah - le Kreuz auf
Ruf uns Fah - ne, ruf die Brü - der, Fak - kel heil - ger



Pur - pur - grund! Daß sie ei - ne Gas - se bah - ne
Mensch - lich - keit! A - ber kommt ein Geß - ler wie - der:



durch die not - um - wölk - te Stund. Wal - le ü - berm
ruf den al - ten Tell zum Streit! Lod - re blut - ge -



Firn, dem rei - nen, rausch mir auch am stil - len Strom,
tränk - te Sei - de, flam - me durch die Völ - ker - nacht!



heiß die Män - ner frei sich ei - nen, grüß die From - men
Sieh, es ist zu Tod und Lei - de 's Volk, das gan - ze



von dem Dom, heiß die Män - ner frei sich
Volk er - wacht, sieh, es ist zu Tod und



ei - nen, grüß die From - men von dem Dom!
Lei - de das Volk, das gan - ze Volk er - wacht!



Regula als Stundenschlag zur Turmwächterin, damit das Volk die Stunden der Arbeit und der Feste schlagen hört. Soldaten kehren zurück und tanzen mit den zweiundzwanzig Standesjungfrauen. Das Tanzfest wird zum «Vierfarbenball». Die eidgenössische Fahne wird hochgezogen. Zum Schlusschor ‚Sieh zu, dass im Stübchen die Arbeit wohne und droben im Turme die Zeit‘ singt die Jugend im Cantus firmus das «Rufst du mein Vaterland». Symbolische Gestalten und ihre Handlungen sind verständlich: Mechaniker und Küher. Allegorische Gestalten und ihre Handlungen bleiben auch hier wie fast immer unverständlich: Frau Habundgut und Regula. Man müsste schon aus den Namen auf das Wesen schliessen können. Aber diese Namen und Figuren bleiben dem unbekümmerten Zuschauer dunkel.

Es gibt wohl keine Kunst, die ein so klarer Spiegel ihrer Zeit wäre, wie das Festspiel. Es entsteht für einen besonderen Anlass und für eine bestimmte Zeit und vergeht damit. Seine Aufgabe ist, das Volk einen Blick in die eigene Seele tun zu lassen, zu sagen und zu singen, was alle zutiefst erfüllt oder leichthin bewegt. Wie eine verzauberte Insel mutet die Schweiz an im Genfer Ausstellungsspiel von 1896: tanzende Gnome und Hirten und fröhlich sich tummelndes Volk, das an der Ausstellung sich seiner Arbeit und seines Wohlstandes freut. Schärfer sieht Bernoulli die Heimat: Soldaten als Tänzer der zweiundzwanzig Kantonsdamen, vier Nationen sich im Vierfarbenballett friedlich verschlingend; den Bundesammann als Mittler der im Schwingkampf sich messenden Industrie und Bauerntum. Arbeit und Feier sind im schönsten Gleichgewicht! Aber kaum ist das Bild des Friedens, das nur zu einem festlichen Reigen, aber zu keinem Kampfspiel reicht, auf die Ausstellungsbühne gezaubert, da rollt auch schon der Kriegsdonner über die ahnungslose Welt. Die Aufführungsreihe bricht ab und wird nicht mehr aufgenommen.

Aus welcher anderen Stimmung ist das Zürcher Landesausstellungsspiel entstanden! Vier Dramatiker hatten einen Auftrag erhalten. Kann man Kunstwerke — und wären es Festspiele — bestellen? Einer bittet, auch sein Werk den gestrengen Richtern vorlegen zu dürfen. Er sieht keine blitzenden Panzer und keine tanzenden Gnome und kein buntes Stück Schweizer Geschichte. Die Welt dröhnt von marschierenden Heeren. Oesterreich fällt.



Verführer

Die Schweiz hält den Atem an. Wer sind wir? Was droht uns? Wohin unser Weg? An Stelle der glorreichen Vergangenheit tritt die kämpferische Behauptung der Gegenwart. Die Wahl fällt auf den, der ohne Auftrag schrieb, auf Edwin Arnet. Paul Müller, Zürich, schuf die faszinierend schöne Musik, Chöre und Orchesterstücke, die Fanfaren des Wächters, die Trommelsätze des Verführers und die Flötentöne der Verführerin. Auf billige Volksliedanklänge ist verzichtet. Die Chöre klingen bald knapp und kraftvoll, bald breitausladend, wie der eindrucksvolle Viersprachenchor und das jubelnde ‚In Nomine Domini‘, die zu Höhepunkten der Aufführung wurden. «Das eidgenössische Wettspiel» ist keine realistische Theaterhandlung und keine gedankenblasse Allegorie. Nöte und Bedrängnis der Gegenwart sind zum sinn-

bildlichen Spiel erhoben. Jede Gestalt ist echtes Symbol, weil in jeder Gestalt wirkliche Mächte der Zeit fühlbar und sichtbar werden.

Himmel und Hölle schliessen eine Wette. Wer die Wette gewinnt, erhält die Schweiz. Himmel und Hölle sind die ältesten Gegenspieler des abendländischen Theaters. Himmel und Hölle sind die zeitlosen Grundkräfte des Guten und Bösen, die die Welt bewegen. Die Urkraft des Guten ist im göttlichen Wächter der Schweiz, die Urkraft des Bösen in den schwarzgeflügelten Verführern verkörpert. Der männliche Verführer will die Schweiz zu Krieg und Macht verlocken, die weibliche Verführerin zu Verweichlichung und Gottlosigkeit. Ihr Opfer, das sie verführen wollen, ist der Schweizer Gesell, der Sprecher des gutgläubigen Volkes, das mitten hineingestellt wird ins Wettspiel der zeitlosen Mächte, die um seine Seele werben. Dem wankelmütigen Gesell gegenüber steht der grundsatztreue Schweizer Mann, der das Volk vom Abgrund, in den es sich stürzen will, vier Mal zurück-

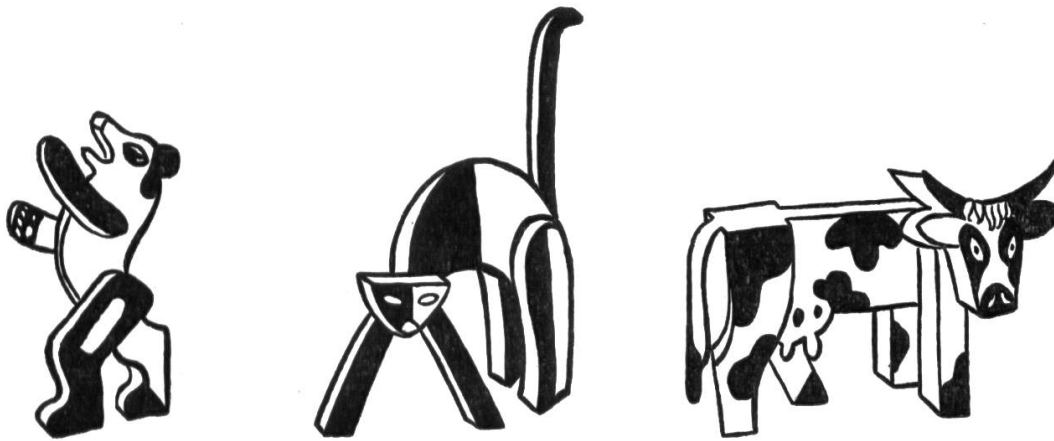
reisst, bis es erkennt: Aufgabe des Schweizer Wehrmanns ist es, das freie Menschentum zu schützen; Aufgabe der Parteien ist es, sich brüderlich zu verständigen; Aufgabe unserer Politik ist es, im Angesicht Gottes, den Bundesbriefen getreu, das durch Natur und Geist vorgezeichnete Schicksal zu erfüllen. Das zu beschwören treten die Eidgenossen zum Ringe zusammen. ‚Wir wollen stark und gütig sein‘. Güte und Stärke, die Kraft Pestalozzis und Tells, jede Kraft am rechten Ort, hilft die Eidgenossenschaft lebendig erhalten. Tausend Schweizer aller Landesteile



Wächter

sangen die regionalen Chöre, Bündner die romanischen, Tessiner die italienischen, Welsche die französischen, Alamannen die deutschen Lieder. So erklang jedes Lind im unnachahmlichen Wohlklang seiner Landschaft. Und mehr noch. Nicht eine zufällige Gruppe agierte in einem eidgenössischen Spiel, sondern echte Vertreter aller Regionen bildeten eine Spielgemeinschaft, die den eidgenössischen Volksstaat im Kleinen sinnbildlich verwirklichte.

«Das eidgenössische Wettspiel» ist ein symbolisches Festspiel von hoher Vollendung. Keine einzige Allegorie steht darin. Es geht um greifbare, schöne oder schmerzliche Wirklichkeiten des helvetischen Alltags: um unser Soldatentum; um unsere Parteien; um unsere Vielfalt des Lebens und der Kultur; um unsern Gottesglauben. Vier gleichnishaft gebaute Bilder der Zeit stehen im unverrückbaren Rahmen der Ewigkeit. Das «Welttheater» Calderons und das «Schweizer Theater» Arnets sind sich nahe verwandt. Das alte Mysterienspiel ist wiedererstanden. Sein Inhalt ist wie vor urdenklicher Zeit der Kampf göttlicher und dämonischer, lichter und dunkler Mächte um die Seele des Menschen. Einst demonstrierte man diesen Kampf an biblischen Geschichten — heute an der allergegenwärtigsten Schweizer Geschichte. Gott und Teufel



Appenzellerbär

Luzernerkatze («Katzenshrecker»)

Fryburgerkuh

Ueberlebensgrosse Transparentlaternen aus dem «Eidgenössischen Wettspiel» zur Darstellung des Kantöndligeistes und der Vielfalt der Schweiz.

stehen wieder im Spiel. In verschämten Masken ist Gott überall da: bei Bernoulli als Genius der Eidgenossenschaft, bei von Arx als Bauherr des Schweizer Hauses, bei Arnet als Wächter der Schweiz, in der stilisierten Perrücke des griechischen Tragöden. Man empfand die Verkleidung als unzutreffend und schlug vor, den Wächter als Hirten zu geben, mit dem Lamm auf den Armen. Wozu das Versteckspiel? Eine ‚Verkleidung‘ ist so fadenscheinig wie die andere, wenn man den Höchsten nicht mehr beim Namen nennen darf. Was man nicht darstellen durfte, wagte der Dichter auszusprechen — wie alle Redner der Schwyzer Bundesfeier es auszusprechen wagten. Im vierten Bild ringen Christ und Antichrist um die Seele der Eidgenossenschaft. Der Schweizer Gesell, die Verkörperung des leichtgläubigen Volkes, will einen Landsgemeinding bauen, der Bauherr, die Verkörperung des Antichrist, rät zu einem gigantischen Wolkenkratzer. Der göttliche Wächter mahnt: ‚Die Zeit wird kommen! / Stimmt die Harfel! / Es reissen die Formen / Vom Antichristen / jubelnd die Larvel‘ Die Bauleute hören seine Stimme nicht und singen in vermessener Hybris: ‚Steigt zur Höhe, / Turm und Stiegel! / Menschengest / Oh siege, siegel! / Himmelsdämmer! / Sei bezwungen. / Cäsar Mensch / Du hast errungen!‘ Aber der Turm stürzt ein. Der Schweizer Gesell liegt unter seinen Trümmern begraben. Die Bauleute retten ihn mit dem Einsatz des eigenen Lebens. Der Schweizer Mann rät:

‚Tragt ab den Turm des sinnverwirrten Uebermuts!
Nur in der Ehrfurcht wächst das neue Werk.
Baut neu den Landsgemeinding!
Baut ihn nach eurer Väter alter Losung!‘

Aber das Bauvolk hat die Losung der Väter vergessen. Der Schweizer Mann hilft ihm auf die Spur und nun jubeln alle im herrlichsten Chor: ‚Im Namen des Herrn! Baut mit Gott!‘ Endlich ist das Volk bereit zum neuen Schwur, der wieder wie die Ahnen den Höchsten zum Zeugen anruft, und der Wächter befiehlt dem Schweizer Mann:

‚Zünd an die Kerzen schwurerhobner Hände.
Und was das Volk mit reinem Munde schwört,
Sei in der Schweiz
Sei auf der ganzen Welt gehört!‘

e. Griechisches und eidgenössisches Festspiel.

Das abendländische Theater ist undenkbar ohne sein griechisches Urbild. Mit der Renaissance beginnt der Strom der antiken Kultur die Welt von neuem zu befruchten. In jedem Lande führt die Verschmelzung des antiken Erbes mit den nationalen Ueberlieferungen zu einer eigenartigen Theaterkunst: in Italien zur Oper, in Spanien zu Calderons Mysterien, in England zu Shakespeares Charaktertragödien, in Frankreich zu Corneilles Heldendramen, in der Schweiz zum nationalen Festspiel des Barock, in Deutschland zu Schillers und Goethes Klassizismus. Aber in keinem Land der Welt entspricht das nationale Theater so sehr Zug um Zug den griechischen Festspielen der Dionysosfeiern wie die vaterländischen Festspiele der Eidgenossen. Rousseau konnte sich für die Schweiz nur ein republikanisches Theater im Sinne der Griechen denken. Hundertfünfzig Jahre später vergleicht Georg Finsler, aufgerüttelt durch das Erlebnis des Berner Stadtgründungsspiels von 1891 griechisches und schweizerisches Festspiel in seiner Schrift «Das Berner Drama und die Attische Tragödie». Er kommt zur überraschenden Einsicht, dass staatspolitische Voraussetzungen und künstlerische Möglichkeiten in Hellas und in der Schweiz so weitgehend übereinstimmen, dass in der Eidgenossen-

schaft ein dem griechischen ähnliches Festtheater an den Feiertagen des Vaterlandes geschaffen werden könnte.

Was wir etwas allgemein als ‚griechisches Theater‘ oder ‚griechisches Drama‘ bezeichnen, ist genau genommen **g r i e c h i s c h e s F e s t s p i e l** im Rahmen der grossen Dionysien, der alljährlich wiederkehrenden Frühlingsfeiern zu Ehren des Dionysos, des Gottes der unerschöpflichen Fruchtbarkeit. Im Rahmen der Festwoche, die jeweils auf Ende März-Anfang April fiel, wurden neben andern gottesdienstlichen Veranstaltungen an vier Tagen Festspiele geboten, am ersten Tag — allerdings erst in späterer Zeit — eine Komödie, am zweiten, dritten und vierten Tag je eine Dramen-Trilogie mit einem Satyrnachspiel von drei verschiedenen Dichtern, die miteinander um den Siegespreis der dramatischen Wettkämpfe rangen. Die Schweiz besitzt im jährlich wiederkehrenden Bundesfeiertag und in den Gedenkfeiern der geschichtlichen Taten die ‚staatskultischen Grundlagen‘ ihrer Festspiele.

Athen spielte im heiligen Bezirke des Dionysos. Die geweihten Orte der Eidgenossenschaft sind die historischen Stätten seiner Geschichte: das Rütli, Schwyz, Altdorf, Biasca, Sempach, der Ranft, Sankt Jakob und andere mehr.

Die Griechen stellten in ihren Festspielen ihre Mythen und Sagen dar, die im Epos vorgeformt bereitlagen und als Geschichte empfunden wurden, aber nur als Ausnahme zeitgenössische Geschehnisse wie den Befreiungskrieg in «Die Perser» von Aischylos. Die Schweiz schöpft ihr Spielgut aus den Chroniken und Geschichtsbüchern und ebenso selten wie die Athener aus der Gegenwart. So bildet auch hier etwa «Das eidgenössische Wettspiel» ein seltenes, aber bezeichnendes Beispiel aus besonders gefährvoller Zeit.

Das griechische Festspiel besteht aus drei Grundelementen: dem Gotte, der die Geschicke der Menschen lenkt, den hohen Gestalten der Tragödie, die im jonischen Jambos sprechen und den Chören, die ihre Lieder singen und tanzen und die von bürgerlichen Gesangsvereinen dargestellt werden. Volk spielt für Volk, wie in unsern Festspielen.

Das Freilichttheater bestand aus der ursprünglich kreisrunden, später halbkreisförmigen Orchestra, dem Tanzplatz, auf dem der singende und tanzende Chor auftrat, aus der ‚Scene‘, der Bühne

für die Schauspieler, aus dem amphitheatralisch ansteigenden Zuschauerraum für etwa zehntausend Menschen, die von jedem Sitz aus eine gleichgute Sicht auf die Spielfelder hatten. In klassischer Zeit, als Aischylos, Sophokles und Euripides ihre Festspiele aufführten, bestanden noch keine dauernde Theaterbauten. Sie mussten zu jedem Dionysosfest neu errichtet werden. Auch in der Schweiz wird für jedes Festspiel das Freilichttheater (oder die Festhütte, die eine provisorisch überdachte Freilichtbühne ist) eigens erstellt. Die Festspieltheater zu Athen wurden jeweils im heiligen Bezirk neben dem Tempel des Dionysos am Fuss der Burg aufgestellt. Die Schwyzer Feierstätte von 1941 stand in unmittelbarer Nähe des alten Archivturms, der die Bundesurkunden durch Jahrhunderte hütete. Die Athener bauten im Tempelbezirk des Dionysos im Jahre 338 vor Christus das erste steinerne Theater. Bundesbehörden und Schwyzer Regierung liessen das Holztheater, das die Grundsätze des griechischen Theaterbaus kongenial ins Schweizerische überträgt, nach Abschluss der Sechshundertfünfzigjahrfeier wieder niederreißen. Aber die Forderung nach einer dauernden Spielstätte auf historischem Boden bleibt unverrückbar bestehen.

Gegen den immer wieder erhobenen Einwand, dass uns die überragenden Gestalter des Festspiels bis heute fehlen, kann ebenfalls mit einem Hinweis auf das griechische Theater begegnet werden. Als Peisistratos im sechsten Jahrhundert die grossen Dionysos-Frühlingsfeiern gründete und die Durchführung von Festspielen anordnete, waren noch keine Dramatiker vorhanden. ‚Das Volk‘, bemerkt dazu der bedeutendste Kenner des Altertums, Ulrich von Wilamowitz, ‚das noch keine eigenen bedeutenden Dichter besass, traute sich zu, sie zu erzeugen. Und es hat auch darin die höchsten Erwartungen von der eigenen Leistungsfähigkeit übertroffen‘. Im Jahre 534 führte Thespis in Athen die erste Tragödie auf. Eine Reihe von Dramatikern, von denen wir die Namen, aber keine Werke mehr kennen, folgt ihm. Mit Aischylos tritt ein Menschenalter später, ums Jahr 500, der erste grosse Festspieldichter auf die Bühne. Im Jahre 484 errang er im tragischen Wettstreit seinen ersten Sieg.

Die auffallende Aehnlichkeit der Festspielsituation der Griechen und der Eidgenossen beruht darauf, dass beide Staatswesen Demo-

kratien sind. Die gleiche seelische Grundeinstellung des Bürgers zum Staat hat zwangsläufig zu ähnlichen Entwicklungen des Theaterwesens geführt. Mit diesem Hinweis auf die Uebereinstimmungen der schweizerischen mit den in aller Welt hochgepriesenen attischen Festspielen soll noch einmal der Satz beleuchtet werden: wie in Athen ist in der Eidgenossenschaft das Festspiel die kennzeichnendste Leistung des demokratischen Staatstheaters. Jede andere Theaterform, mögen Dilettanten oder Berufsspieler sie zur Geltung bringen, ist für uns mehr oder weniger artfremdes Spielgut. Darum kann nur das nationale Festspiel, das wie die Bundesgründung religiös verankert sein muss, und das daraus entstehende Volksspiel, im letzten und tiefsten Sinne als das repräsentative schweizerische Theater angesprochen werden. Dass dieses Höchste erstrebt und erreicht werden kann, ist unser Glaube. Dass es dauernd erhalten werden könnte, ist undenkbar. Gottfried Keller hat in seinem Aufsatz «Am Mythenstein» die Epochen unserer Festspiele und unseres Theaters vorausschauend gekennzeichnet.

Die Frage, wie das ideale schweizerische Festspiel aussehen müsste, könnte vielleicht schon heute in fast allen wesentlichen Zügen beantwortet werden. Wir verzichten darauf. Das Festspiel soll nicht zum vornherein reglementiert werden. Unser Versuch, den mannigfachen Spielformen nachzuspüren, mag zeigen, wieviele Wege zum schweizerischen Theater, wie viele insbesondere zum schweizerischen Festspiel führen.